مجلة جامعة الملك عبدالعزيز: الآداب والعلوم الانسانية، م٢٧ع٤ ص ص: ١٢١- ١٥٦ (٢٠١٩م)
DOI:10.4197/Art.27-4.5

المعنى الإبداعي للشعر عند جاسم الصحيح

د بدر ندا العتيبي

جامعة الملك عبدالعزيز

ملخص. للتحليل النقد–أدبي مساران إلى النص الشعري: منهجي وموضوعي، ولكل منهما مقولاته وإجراءاته، وينتمي تتبع تيمة معينة إلى المسار الثاني. غير أن تيمة «الشعر» أكثر إشكالا من أن تتم مقاربتها موضوعيا فحسب؛ ذلك أنها تحضر في ممارسة تطبيقية تعلن فيها عن وجودها وأنظمة اشتغالها، وهو ما يجعل التيمة في موضع المساءلة عبر النص؛ لكن تغليب أحد المسارين ممكن في التنظيم المنهجي للشكل. وتُقارب الدراسة تيمة «الشعر» موضوعيًا من ناحية شكلها؛ لكنها من حيث التحليل تتخذ من النظريات والمنهجيات الحديثة، والعلامة السيميائية في مقدمتها، وفلسفاتها، أدواتِها الإجرائية التحليلية؛ لأجل استكشاف «المعنى الإبداعي للشعر عند جاسم الصحيح».

مفاتيح البحث : المعنى – الشعر – الإبداع

المقدمة

الأدب، بشكل عام، والشعر خصوصا، محض مفهوم لا يمكن تصوره إلا عبر تمثلاته النصية التي تحمل بداخلها ما يجعل منها عملا أدبيا/ شعريا كما يراه جاكبسون[(١)]، وتعد هذه التمثلات (البعد الثاني من علامة بورس) أساس تفكيك العلامة (النص)؛ حيث تمرُّ عبر المؤوّلات إلى بعدها النوعي الأول الحامل للتصورات الذهنية والإدراكية؛ تلك التي تحضر فيها المفاهيم، وتنتقل من خلال فعل الإحالة من الحضور (الوعي) إلى الوجود (النص)، الأمر الذي يجعل من مواجهة النص بوصفه مظهر الوجود والتجلي الفعلي للعلامة ضرورةً للوصول إلى المفاهيم والأبعاد الإدراكية التي تتأسس عليها، والتي هي شغل نظرية الأدب؛ لذا كانت وظيفتها البحثَ عما يجعل من نصٍ ما عملا أدبيا؛ لتعيد تقديمها كآليات يواجَه بها النص قرائيا.

غير أن إلماح الأديب/ الشاعر إلى المعطى الغائب (المفهوم)، وإظهاره، يهوّن على البحث كثيرا من مشاقه، وإن كان يفتح أمامه مشاقا أخرى ماثلة في امتحان معطياته عبر مساءلة منجزه الإبداعي؛ فالشاعر وإن عرّف معناه الإبداعي للشعر في منجزه الإبداعي نفسه يبقى أمام محنة مصداقيته وكفاءته في آن؛ ذلك أن النص –أي نص– شديد الصلة بمبدأ القصدية[٢]، وهو مبدأ فاعل في استكناه المعنى

(١) قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، المغرب ، دار توبقال للنشر ، ط١، ١٩٨٨م، ص:٢٤.

٢ ينظر: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيك، وليم راي، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط١، ١٩٨٧م، الفصل المعنون بـ«المؤلف والقارئ والعمل بوصفهم قصدا، ص:١٧-٢٧، وكذلك: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة -دراسة تحليلية نقدية في النظريات الحديثة، عبد الكريم

الإبداعي (الأدبي)، ولا شيء أكثر وجاهة وتدليلا على قصدية الشاعر الحاملة لمعنى الشعر الإبداعي في تصوره من الإعلان عنها من قبله بوصفه مرسلا، الأمر الذي حدد للدراسة منهجية استقرائية أولا، استقرأ فيها الباحث حضور الدال التيمة «الشعر» أو ما ينزل منزلته، من أجل الوصول إلى «المعنى الإبداعي للشعر عند جاسم الصحيح»، ثم مقاربة المنجز الذي وردت فيه التيمات للوقوف على المصداقية، أو الفجوة، بين تصور المعنى الإبداعي للشعر وتمثلاته في الممارسة التطبيقية.

إن التاريخ والجدل الطويلين في مسألة تحديد المفهوم النوعي للشعر، بداية من قدامة ابن جعفر ووصولا إلى الحداثات الشعرية، حاصل من حقيقة تأبّي طبيعة الشعر على الانحصار بأية محددات، واستنادها الآكد على الممارسة، وارتباطها بالمبدع (الشاعر)[١]، وهو أمرٌ قارٌ منذ أرسطو بوصفه أقدم منظّر للشعر وصلتنا آثاره؛ حيث «اتجه شرحه للشعر وجهةً تجريبيةً، بتحديد معالم الشعر، والبحث عن القوانين الفنية فيه وأثرها»[٢]، وما دمنا في مواجهة التجريب؛ فإن حضور المجرِّب له فعالياته في تشكيل بنية الشعر، والتي بمعرفة قوانين اشتغالها تُمْكِن مواجهةُ العمل الشعري، وهو وعي مبكر لدى أرسطو بالطبيعة العلاماتية المنهجية للشعر؛ فاتكاؤه على القوانين في تحديده معالمَ الشعر هو اتكاءٌ على المؤولات التي تتوسط أول العلامة (المفهوم/ الموضوع) وثانيها (النص-التجسد). ولعل غياب حلقة الاتصال الجوهرية بين الدال (النص) والمدلول (المعنيين: الإبداعي والشعري) -بمصطلح سوسير- الكامن في مبدأ العلاقة الاعتباطية، وإسناد حدوث الاتصال إلى البعد الثالث للعلامة عند بيرس، دافع إلى البحث في القوانين الضامنة المتوسطة، وهي قوانين مستقرة في العلامة نفسها (النص)، وهو ما يفسره تنوّع المناهج التي تسعى إلى مقاربة المادة نفسها، بما يؤكد نسبية المادة واحتماليتها. وتلاشي مثل هذا الغياب: الاعتباطية؛ نتيجة وجود ارتباط إلزامي (قصدي) تحمله التيمة «شعر» في سياقها اللغوي، تصريحا أو إلماحا، يغيّر من مسار الدراسة؛ ذلك أن «هناك علاقة بين سمة معطاة في الخطاب وحالة نفسية ما، وهكذا تكون لدينا نقطة انطلاق معزولة؛ لأجل بناء يسعى للإحاطة بمجموع هذه الوقائع»[٣]. وتمثل تيمة «الشعر- القصيدة» المعطى الذي يحاول البحث تتبعها واستقصاء وقائعها؛ من أجل إيجاد «المعنى الإبداعي للشعر عند جاسم الصحيح»، وهو بحث يتأسس على ما سماه ريفاتير بالإركام[٤] الذي تتضام فيه التحليلات والدلالات من أجل تحصيل وإنتاج الدلالة العامة التي تتشكل من خلالها نظرية النص الكامنة في «المعنى الإبداعي للشعر» عند شاعر ما.

غير أن الدراسة، وإن كانت تغامر في الجسد النصي؛ بحثا عن قوانينه المنتجة، لا تهدر المعنى الشعري، وهو يختلف عن المعنى الإبداعي عنوان الدراسة كما سيتضح؛ ذلك أن المعنى الشعري هو حاصل اشتغال العلامة عبر أركانها الثلاثة:

شرفي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، بدون تاريخ، ص:٢١٣-٢١٤، وأيضا: موسوعة النظرية الثقافية- المفاهيم والمصطلحات الأساسية،(مرجع سابق)، ص:٤٨٤. وأيضًا: الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، د. سعيد توفيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م، ص: ٧٩-٨٠. ويمثل القصد واحدا من المعايير السبعة الضامنة لاتصالية النص، ينظر: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب -دراسة معجمية، د. نعمان بوقره، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠٠٩م، ص: ١٧٢.

[١] يعبر هذا التأبي الكامن في طبيعة الشعر عن صلاحيته الدائمة للبحث الوجودي الذي يستكنه معناه الإبداعي، بما هو -البحث الوجودي- «يعتقد أنه لا توجد باستمرار حدود حاسمة أو واضحة المعالم؛ فخبرتنا ومعرفتنا هما باستمرار شذرات غير مكتملة»، ينظر: الوجودية، جون ماكوري، ترجمة د. إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة . فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع٥٨، ١٩٨٢م، ص: ١٠.

[٢] النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة - دار العودة، بيروت، لبنان، بدون ط، ١٩٧٣م، ص:٣٦٧.

[٣] معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، ترجمة وتقديم وتعليقات د. حميد لحمداني، منشورات دار سال، دار النجاح الجديدة، البيضاء، ط١، ١٩٩٣م، ص: ٢٧.

[٤] السابق، ص: ٦٠.

الموضوع-الممثل-القانون، وتصبح تفرقة د.عبد الرحيم الكردي بين القراءتين التفسيرية التأويلية والعلمية لا محل لها هنا[١]؛ إذ البحثُ حول المعنى الإبداعي للشعر مدخل للبحث حول المعنى الشعري بالضرورة؛ ومن ثم يكون للدراسة هدفٌ مزدوجٌ يستند شقه إلى الآخر، ويُتوصل به إليه.

المعنى الإبداعي: إشكالية المصطلح

مصطلح «المعنى» مشكلٌ عبر تاريخه الطويل؛ فقد كانت قضية اللفظ والمعنى واحدة من القضايا الكبرى التي شغلت مساحة واسعة في النقد العربي القديم، وربما امتدت جذورها في البلاغة اليونانية عند أرسطو، ثم مرّت بتاريخ من التحولات عبر كثير من النظريات المختلفة التي شحنته بطاقة دلالية يحاول الباحث هنا استثمارها، والتي مثلت لديه أساسا في اختيار اصطلاح «المعنى» عوض «المفهوم» في عنوان الدراسة؛ ففي نظرية التسمية، وهي واحدة من أقدم النظريات الفلسفية، فإن «معنى مصطلح نوعي ما إنما يتمثل في الموضوع أو الشيء الذي يرمز إليه هذا الاسم أو المصطلح وهو بذلك قارٌ في البعد الأول للعلامة، والافتراض الذي تقوم عليه هذه النظرية مبني على وجود علاقة جوهرية أو طبيعة بين العلامة اللغوية (وهي هنا التمثلات النصية) والموضوع الذي ترمز إليه في نطاق لغة ما»[٢]، وهذه العلاقة ليست حاصلة فحسب من اشتغال القوانين المتوسطة، وإنما بحضور موضوعة العلامة بنفسها من خلال إعلان الشاعر عنها في منجزه الإبداعي، والتي تنزل بمثابة اشتراطات تسائل النص من جهة، وتشتغل مع المؤولات في عملية الإحالة من جهة ثانية. ويكافئ وجود هذه الاشتراطات ما سماه آير بمبدأ الإثبات كواحد من الأسس التي اعتمدتها النزعة الوضعية المنطقية؛ فمعنى جملةٍ ما، أو خبر ما، هو الطريقة التي يتم إثباته به[٣]، وهو ما يعني أن حضور دال «الشعر» في منجز الشاعر، وبوصفه اشتراطا منه على نفسه (قصدية)، يمثّل عامل إثبات لمعناه المستقر في ذهنه، في الآن الذي تعمل فيه النصوص المنجزة كافة وفق المبدأ نفسه وبالطريقة نفسها.

ولقد كان حضور المعنى في الاتجاهات والمناهج النسقية وفلسفاتها، بداية من البنيوية ووصولا إلى التفكيكية، معينا من حيث مقولاتها على استثمارها في الاستراتيجيات البحثية للدراسة؛ فمثلا مبدأ الكلية[٤] الذي اعتمدته هذه الاتجاهات يمثّل أساس استراتيجية الاستقراء التي اتكأ عليها الباحث في مقاربته، إضافة إلى الترداف الحاصل في النظريات الحديثة بين المعنى والدلالة، وما دمنا في مجال الدلالة فإن القول يتجاوز ثنائية الدال والمدلول في علامة سوسير، لينسحب نحو الأدوات التي تجعل من النص عملا أدبيا، والتي هي القوانين المنظمة للعمل المبدَع؛ «فالدلالية -بمعنى المسار الذي يتبعه النص في بناء ذاته- تقدم لنا فرصة الخروج على الثنائية، فيما هي تعيد الرؤية إلى الفعل الشعري كفعل تؤسسه الذات عبر اختراقها للغة، فلا يكون بعد ذلك شكل ولا مضمون ولا لغة، وإنما النص كخطاب يستنفر التكثيف الأقصى للذات في كتاباتها"[٥]. وحضور الذات وموقعته في جهة الإرسال يجعل المقصدية معيارا متغيرا بتغير الذوات، ويتم ضبطه وفقا لما تخصصه به محددات/ مقيدات الجملة، بخلاف مصطلح «المفهوم» الذي هو مصطلح فلسفي مجرد

---

[١] ينظر: قراءة النص- تأصيل نظري وقراءات تطبيقية، د. عبد الرحيم الكردي، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، القاهرة، ٢٠١٣م، ص: ٣١.

[٢] موسوعة النظرية الثقافية- المفاهيم والمصطلحات الأساسية، مرجع سابق، ص: ٦١٥.

[٣] السابق نفسه.

[٤] يعد مبدأ الكلية واحدا من المقولات الأساسية للمناهج النسقية جميعا، وهي مناهج كلها تتخذ من المعنى مجال بحثها، بداية من فريدناند دي سوسير المؤسس الفعلي للبنيوية، ووصولا إلى جاك دريدا في فلسفته التفكيكية ومنهجه؛ بل ربما إلى أقدم عمرا من سوسير في أعمال فريجه (١٨٩٢)، يراجع في ذلك: السابق، ص: ٦١٦.

[٥] كتابة المحو، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٤م، ص: ٢٠.

ربما لا يصلح تقييده وتحديده ليظل سابحا في الكليات، ويعطي هذا التغير المستمر للمعنى حقوق ملكية لكل مبدع لمعنى خاص بإبداعه، وهو ما يعني صلاحية البحث في المعنى الإبداعي عند كل شاعر دون أن تُستهلك الفكرة؛ حيث تتغير البنى النصية بتغير مرسليها، وتصبح لكل نص نظريته الخاصة، ويصبح كل نص موضوعا للمقاربة لاستكشاف معنى مرسله الإبداعي.

وإن كانت المقاربة الموضوعية من حيث تيمة «الشعر» لا تُعنى ببنائية النص إلا من جهة كونها ممارسة تطبيقية تجسد مقصدية المرسل، فإن «المعنى» كمصطلح -وهو مضمون المقصدية- معبّاً بالنظرة الداخلية كما في فلسفة العلوم؛ ذلك أن «معنى أي مصطلح أو جملة أو عبارة هو، بالضرورة والاقتضاء، معنى موجود في داخل هذا النموذج النظري، وعليه فعندما يتغير النموذج النظري تتغير كذلك معاني المصطلحات المتضمنة فيه، والمحصلة النهائية لذلك أن يصبح للعلماء أصحاب النماذج النظرية العلمية المختلفة رؤى مختلفة للعالم»[١]، وهذا يعني مشروعية مثل هذه الدراسة، وضرورة توزعها بين الموضوعية شكلا، والعلاماتية (النسقية) تحليلا؛ فهي تبحث داخل منجز شعري عن المعنى الإبداعي للشعر من خلال تيمة «الشعر» نفسها.

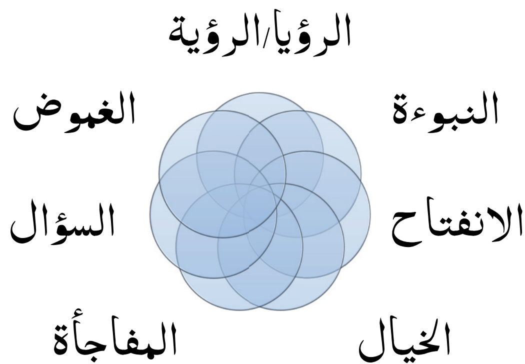
ويمكن اكتشاف «المعنى الإبداعي للشعر عند جاسم الصحيح» من خلال منجزه عبر محورين ماثلين في المبادئ وتجلياتها، أو بشيء أكثر دقة ومنهجية:

- المبادئ الماورائية.
- الوظائف.

حيث المبادئ الماورائية تشكل الوعي الذي تتجلى من خلاله موضوعة العلامة/ النص، والتي تحمل في كينونتها مقصدية المرسل، بينما تجسد الوظائف التمثلات العلاماتية التي ينتقل فيها النص من الوعي إلى الوجود، وتبقى السياقات اللغوية للتيمة «شعر» في النصوص، وما تنفتح عليه من تنظيرات ميتانصية (نصوص موازية) .

١- الأصول: المبادئ الماورائية

يمثّل السنن عنصرا من ستةٍ تكوّن خطاطة جاكبسون التواصلية[٢]، وقد حدد لها وظيفة الماوراء؛ أي الشفرة التي على نورها يتم تفكيك الرسالة، وهو ما يقابل في ثقافتنا العربية مفهوم الأصول، وإن التبس هذا المفهوم بالتحجر والنزوع إلى الماضي عند الحداثيين، وهو التباس غير حاصل في الماوراء، بوصف الأخير بحثا فلسفيا في الماهية؛ ذلك أن الماوراء يعني الغيبيات والذهنيات والعينيات التي تحكمها الحركة، والتوليف، والانتظام[٣]، وهي العناصر الضامنة لاستمرارية أي نوع، ومنها النوع الشعري أيضا. وعلى كلٍ، فإن للمرسلَة الأدبية مجموعة من المبادئ الماورائية التي تتأسس عليها. ويصرح «جاسم الصحيح» بمبادئه الماورائية التي تحكم مساراته، ولا تحاكمها، وتشكل المعنى الإبداعي للشعر لديه، وهي تتداخل بحيث يصح لكل واحدة منها أن تكون نقطة البدء والتأثير، وتكون جميعها على مسافة واحدة من مركزها الذي تمثله تيمة «الشعر»، كما تظهر في الشكل الآتي :



---

[١] موسوعة النظرية الثقافية- المفاهيم والمصطلحات الأساسية، مرجع سابق، ص: ٦١٧.

الجزء الثالث (انغام ورموز)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠١٠م، ص: ١٤ – ١٥.

المبادئ الماورائية للمعنى الإبداعي للتيمة «شعر»

ويمكن تتبع التسلسل الذي ينتظمها معا في أربعة محاور رئيسة متداخلة يصح أن تتبادل جميعا مواقع الفعل والاستجابة، وهي:

- **الشعر رؤيا/ رؤية**

إن المعنى الأدبي لا يتشكل إلا عبر رؤية- رؤيا العالم التي تعيد خلقه وتمنحه بكارته، من خلال اللغة[١]؛ لذا فهي تختزل جميع عناصر ومقومات الكتابة الشعرية؛ «فشعرية القصيدة لا تتأتى إلا في خضم حضور الرؤيا، فغيابها يؤدي حتما إلى غياب جماليات النص الشعري»[٢]، وهي تتوزع بين طرفي الإرسالية الأدبية: مبدع ومتلقٍ؛ حيث المعنى الأدبي تتنازعه جهتان: جهة الإرسال وجهة التلقي، الأمر الذي يجعل من طبيعة الشعر الرؤيوية استحضارها للمتلقي بوصفه مفكك السنن؛ إذ لا وجود للشعر إلا حال قراءته، وهو ما جعل د. صلاح فضل يعد الوعي برؤية العالم مرتبة ثالثة من مراتب التحليل[٣].

والعلاقة اللغوية رؤية-رؤيا تجعل من القصيدة محلا للمتناقضات، فالرؤيا ترتبط بالحلم، تبحث عن الغيبي والمخفي؛ ومن ثم فهي تنفصل عن عالم المحسوسات، ويبقى «عالم الشاعر وفق هذه الرؤيا عالما مصاغا صياغة خاصة داخل حلم يوحد كل الموجودات في لحظة واحدة، ويهدمها في لحظة واحدة أيضا. والشاعر لا يتعامل مع العلائق اليومية السائدة لغرض تأكيد هذه العلائق؛ ولكن من أجل اختراقها إلى العلائق غير المدركة والتي تجعل مما هو يومي وجزئي مجرد وهم مضلل في ضوء الحقيقة الكلية للكون والوجود»[٤]. بينما الرؤية تتصل بالمحسوس، وهي أساس تشكل الأولى/ الرؤيا؛ ذلك أن «المثول البصري لموضوعات العالم خلق مفهوم الصورة خلقا في الوعي الإنساني، وأسهم -بلا مجال للشك- في تأسيس فاعليات لغوية بعينها، فأبدا لم يكن استيلاء اللغة على العالم والصورة استيلاء كاملا؛ إذ لم تستسلم الصورة طوعيا لتجريدات اللغة من جهة، وظل العالم وموضوعاته على مثوله البصري من جهة أخرى، وفضلا عن هذا وذاك ظلت الرؤية أداة لا غنى عنها؛ فقد كانت المحرك الأول له، والمسؤولة عن علامات استفهامه الأولى»[٥]، وهو ما دفع سوسير إلى اعتبار الرؤية معادلا موضوعيا لمفهوم وجهة النظر التي يرى أنها المشكل الوحيد، والسبب الرئيس، لوجود اللغة[٦]؛ ومن ثم فهي كذلك الأساس في وجود العمل الأدبي، واعتباره أصلا وواقعا لنفسه.

ولعل ارتباط الرؤية بالإدراك، والرؤيا بتشكيل الوعي، وعلاقة كليهما بالذات في تجربتها مع العالم المجهول؛ لتحوله إلى معلوم جديد في أبد استمراري متعال على الاستنساخ، جعل منهما أساسا للشعر؛ لذا قصر «جاسم الصحيح» الشعر على الرؤية، يقول:

[١] يُنظر في المصطلح: موسوعة النظرية الثقافية- المفاهيم والمصطلحات الأساسية، (مرجع سابق)، ص: ٣٣٧. ويُنظر حديث أدونيس عن رؤيا الشاعر وعلاقتها بخلق العالم وبكارته: الثابت والمتحول-بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، الجزء الثالث (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٨م، ص: ١٦٦- ١٦٧- ١٦٨.

[٢] آليات الشعرية الحداثية –دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، بشير تاوريريت، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م، ص:٥٨.

[٣] ينظر في تفصيل ذلك: نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص: ٢٠٦، وبعدها.

[٤] الروح الحية- جيل الستينات في العراق، فاضل العزاوي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق-بيروت، ط٢، ٢٠٠٣م، ص:٣٢٣.

[٥] سيموطيقا التشبيه -من البلاغة إلى الشعرية، د. محمد فكري الجزار، نفرو للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٧م، ص: ١٠٠.

[٦] يُنظر: فهم فريدناند دي سوسير وفقا لمخطوطاته، لويك دوبيكير، ترجمة ريما بركة، مراجعة بسام بركة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠١٥م، ص:١٠٨، وبعدها.

ما الشعر إلا رؤيةٌ أسكنتْ
في جسدِ (القيصرِ) روحَ (المسيحْ)[١]

فرؤية الشاعر ورؤياه هي التي تمنحه حريته التي تسري فيه كروح (المسيح)؛ ذلك أن «الشعر هو العمق الروحي والنفسي للإنسان في تحولاته التاريخية والثقافية والاجتماعية، وهي رؤية لا تقفز على النظرية الأدبية، ولا تتسيج بها؛ لكنها تجعل من الشعر المعادل الموضوعي للحياة، وهو أمر صعب بصعوبة الحياة نفسها»[٢]، وليست ماهية الحياة غير الوجود الإنساني، وعيا وجسدا، وتشتغل الرؤية في منطقة الوعي كما تشتغل على خارطة الجسد؛ ليصبح دال الجسد دالا شعريا بامتياز، عبر جميع تجلياته:

الشِّعرُ رفَّ على يدي فلمستُ روحَ الآدميَّةْ[٣]

فدال (اليد)، وإن كان دالا حسيا جسديا، يمنحه الشعر نفخة روحية تعيد الدم في أوصاله؛ فتنتعش اليد وتتحرك، والحركة ليست إلا أساس المبادئ الماورائية التي تشكل الرؤية خلاصتها، ولا تدب الحركة إلا حين تخترق الروح الجسد، وهنا تتحقق الحياة والوجود الإنساني معا؛ ليصبح الشعر بهذا سر كنه الإنسان روحا، وحمضه النووي مادة وجسدا:

لا شيءَ غير الشِّعرِ يبلغُ كُنْهَنَا
فالشِّعرُ من أحماضِنا النوويَّةْ[٤]

هذا الخرق الدائم الذي تحدثه الرؤية/ الرؤيا يجعل الشعر نقيضا دائما للطقس والمؤسسة ، وبهذا تكفل له معناه الإبداعي القائم على كسر المعيار وتحرره من ثبوته وجموديته، وتمكنه من امتحان الأنظمة القائمة على التقليدية، وأولها النظام الخليلي؛ ليخرج الشعر من طوقها الذي أبقاه في أسر التقليد، ونحاه عن مفهوم الإبداع الذي هو باختصار كسرٌ للألفة كما يراه شكلوفسكي[٥]؛ ومن ثم تأتي المفاجأة عنصرا استلهمه المعنى الإبداعي للشعر عند «جاسم الصحيح» بوصفه عنصرا قارا في طبيعة الفن؛ فالألفة والتوقع يخلقان الرتابة، وهما تجليان لواحدية النظام وسلطوية القالب اللتين تسوقان نحو إهدار القيمة النصية من خلال تعرية المعنى الشعري بإبقائه أفقا سطحيا وإفقاد القراءة لذتها التي ينشط معها الذهن؛ ذلك أن «التوقع يمكن أن يؤدي إلى قراءة سطحية؛ بينما سيجبر عدم التوقع على الانتباه، عندئذٍ

---

[١] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج ٣، ص: ٣١٤.
[٢] شعرية الكتابة والجسد- دراسة حول الوعي الشعري والنقدي، محمد الحرز، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٥م، ص: ٩.
[٣] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج ١، ص: ١٤٦.
[٤] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج ١، ص: ١٧٥.
[٥] ينظر: المدرسة الشكلية الروسية، بيتر شتاينر، ترجمة خيري دومة، موسوعة كامبردج، ج٨، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تحرير رامان سلدن، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م، ص: ٤٣. ويؤكد أدونيس المعنى نفسه بوصف «الشعر هو خرق العادة»، ينظر: فاتحة لنهايات القرن –بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٠م، ص:٢٧.

ستتوافق شدة التلقي مع شدة الإرسالية»[١]، وفي تلك الحالة التي ينتعش فيها الذهن كأثر للمفاجأة يبدأ الشعر يمارس وظيفته الكشفية في بحثه المستمر عن الحقيقة:

والشعرُ

نافذةٌ تطلُّ على الحقيقةِ في حديقتها

وما من منزلٍ في الأرضِ للشعراءِ

أجمل من قصائدِهِمْ ..[٢]

هنا، يعمل «جاسم» على إبراز فعالية الرؤية/الرؤيا في استكناه الحقيقة، ليس بمحض اللغة فحسب، وإنما بتجسيد الرؤية في الواقع الشعري النصي؛ إذ تشتغل الكتابة -وهي عنصر يُتلقى بصريا- في بنية النص، وتشارك في إنتاج الدلالة؛ بل لا يمكن ضمان سلامة إنتاج الدلالة مع غياب الوعي بوظيفتها البنائية؛ لذا فنحن مجبرون على «أن نقرأ بالطريقة التي يكتب بها الكاتب»[٣]، كما يقرر بارت، وهو بعد حداثي ينفي المطابقة الماهوية الحاصلة بين الشعر واللغة؛ حيث تدخل عناصر غير لغوية (بصرية) في تكوينه؛ فطبيعة الشعر تحتوي اللغةَ ولا تنحصر فيها، «ولئن كانت اللغة قد استولت على الصورة كأداة للوعي؛ فإن الصورة كانت لها مداخلتها/ مداخلاتها على اللغة كأداة، فعلى قاعدة هذه المداخلة/ المداخلات تمكنت اللغة من التحرك من ملفوظيتها إلى طور مختلف ومغاير، وظائفَ وغاياتٍ، وربما وسائل كذلك، إلى الكتابية؛ مفتحة مرحلة وعي جديدة تماما»[٤]، الأمر الذي دفع جوليا كريستيفا إلى الجزم بأنه «لا يمكن قراءة القول الشعري في كليته الدالة إلا كموقعة مكانية للوحدات الدالة؛ فكل وحدة تمتلك مكانها الدقيق الذي لا يمكن تذويبه في الكل. إن هذا المبدأ الخفي والفاعل داخل كل نص شعري لا يتمكن من الظهور إلا إذا وعى الأدب بعدم إمكانية اختزاله إلى اللغة الشفوية»[٥]، وليس الأمر يقف عند حد المثول البصري فحسب، وإنما يتجاوزه إلى فاعليته في اللغوي؛ أي فاعلية الكتابي في الشفوي؛ حيث يتدخل الكتابي في إعادة توزيع المتواليات الصوتية، إما على مستواها القواعدي؛ حيث تنتهك الكتابة بنية الجملة نتيجة ترحيل الخبر من السطر الأول إلى الثاني، ليصبح القول على مستوى السطر الواحد إما مبتدأ لا خبر له في السطر الأول، وهو معنى مقصود تماما، بوصف

---

[١] معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، ترجمة وتقديم وتعليقات د. حميد لحمداني، منشورات دار سال، دار النجاح الجديدة، البيضاء، ط١، ١٩٩٣م، ص: ٢٧.

[٢] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج٣، ص: ١٣.

[٣] مداخل إلى التفكيك (البلاغة المعاصرة)، جاك ديريدا وبول دي مان وآخرون، تحرير وترجمة: د. حسام نايل، تصدير د. محمد بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ٢٠١٣م، الفصل الخاص ببارت بعنوان: "الهالة الفرنسية: رولان بارت"، لـ آنيت لافروس، ص:١٠٣.

[٤] سيموطيقا التشبيه، د. محمد فكري الجزار، (مرجع سابق) ص:٨٩.

[٥] علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط٣، ٢٠١٤م، ص:٨٣.

الشعر بداية مستمرة[١]؛ لأن «البدء نفسه سلسلة من البدايات»[٢] كما يعبر أدونيس، إلى لا انتهاء، وهو ما عبر عنه جاسم بكون «الشِّعرُ طفلُ الروحِ »[٣] ، أو خبرا –وإن كان على مستوى السطر بلا مبتدأ فإنه- على مستواه المعجمي (نافذة) استشرافي مفتوح كذلك إلى لا انتهاء. وإما تتدخل الكتابة في إعادة توزيع المتواليات الصوتية على مستواها الإيقاعي (العروضي) توزيعا يعيد تشكلها من جديد، الأمر الذي يسمح بتفكيك البنية الخليلية سطريا؛ دون حدوث أية نشازات على المستوى الكلي للأسطر، ويسمح في الآن نفسه بامتزاج الأوزان، وهو ما يتضح من التحليل الإيقاعي للنموذج كالتالي:

والشعرُ /٠/٠/ **نافذ / ةٌ تطل/ لّ على الـ/ حقيقةِ**
في/ حديقتها /٠/// /٠//٠ ///٠ //٠///٠ //٠///٠
وما من منـ / زلٍ في الأر/ ضِ للشعرا/ ءِ
//٠/٠/٠ //٠/٠/٠ //٠///٠ / **أجمل/ من قصا/**
ئدِهمْ .. /٠/// /٠//٠ ///٠

فالسطر الأول يأتي على تفعيلة واحدة مقطوعة من الرجز، بينما يندمج في السطر الثاني نسقان: الخبب في التفعيلات الثلاثة الأول، والوافر في الاثنتين المتبقيتين، وعلى عكس الترتيب بينهما يأتي الوافر أولا وحده في السطر الثالث، بينما يأتي الخبب أخيرا وحده في السطر الرابع، ومجموع الأسطر يسجل بقوة تأكيدا على طبيعة الشعر الدائرية، وهو ما تم التأسيس له بالرسم الذي يجمع المبادئ الماورائية للشعر سابقا، والتي جلاها إبداعيا هذا النموذج في تحليله الإيقاعي عروضيا.

إن امتزاج الأوزان، وإن كان سمة حداثية، فإنه مع ذلك موجود في التراث[٤]؛ مما يجعل من تفكيك نظام الخليل بوضعه تحت هيمنة الرؤية ليس مجرد ثورة غوغائية على التراث، وإنما استكشاف لطاقاته، وهو ما يعني ضرورة الاسترجاع مرة بعد أخرى من أجل استكشاف المعنى، ويؤكد من ناحية أخرى عدم النفور من الماضي في ذاته، وإنما مما احتمله معه عبر هذا التاريخ الطويل الماثل في القيد والتقليد ؛ لذا فإن العودة أمر طبيعي ما دامت عودة استكشافية، الأمر الذي جعل من الاسترجاع تقنية لازمة لا يمكن إنجاز أية مقاربة إلا من خلالها؛ «فأية قصيدة -في الواقع- ممكن فقط إعادة قراءتها، وليس قراءتها؛ لأن بعض بناها لا يمكن إدراكها إلا بصورة استرجاعية، والشعر يفعّل جسد الدال بأكمله، ويجبر الكلمة على العمل بأقصى طاقاتها تحت ضغط

[١] النص القرآني وآفاق الكتابة، أدونيس، دار الآداب، بدون تاريخ، ص: ١٦.
[٢] موسيقى الحوت الأزرق: الهوية-الكتابة-العنف، أدويس، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م، ص: ٣٠.
[٣] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج ١، ٦٨.
[٤] يُنظر: الصوت القديم الجديد -دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، د. عبد الله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م، ص: ٨٥ -٨٦.

الكلمات المحيطة الشديدة، ويجبرها بذلك على إطلاق مكنونها الأغنى»[١]، وهو ما جسده النص السابق؛ حيث إن كل سطر في إيقاعه العروضي المستقل الناتج عن الفاعلية الكتابية لا يمكنه الانتظام إلا من خلال التضام الحاصل بالاسترجاع.

والفاعلية الكتابية لا تقتصر فحسب على دخولها في إعادة توزيع المتواليات الصوتية بما ينتج الدلالة، وإنما ينفرد مثولها البصري بدلالاته الخاصة؛ فمن جهة بصرية خالصة يأتي أطول سطر شعري يملؤه الأسود/ اللغة هو النافذة التي تطل على الحقيقة في حديقتها، الأمر الذي يؤكد أدائية اللغة، في حين يسكن دال «الشعر» وحده سطرا شعريا يتصل فيه مع البياض يسارا، وتشتغل الحركة الإعرابية (الضمة) -وهي دال اتصال- في تعميق الصلة بين الشعر والبياض، ويمنح البياض حيويته وديناميته؛ «فالبياض لا يجد معناه وحياته وامتداده إلا في تعالقه مع السواد؛ إذ تفصح الصفحة بوصفها جسدا مرئيا عن لعبة البياض والسواد بوصفها إيقاعا بصريا يتجه إلى حاسة الإبصار، ويوجد في صنيع الكتابة ذاتها، ويتشكل بتشكلها»[٢]. إذن، يشير الاتصال بين البياض يسار السطر الأول والاتصال بالسواد الماثل في تيمة «الشعر» إلى طبيعة الشعر الكشفية التي تمتد مد البصر إلى لا انتهاء، في الآن الذي يؤكد حضور دال «الشعر» وحده في السطر فرادتَه؛ فالشعر لا يعبر النهر (المعنى) مرتين، وإنما هو في انفتاح وتجدد مستمرين، دل عليهما الشاعر بصريا تارة بالبياض في السطر الأول من النموذج هنا، والأخير منه بالنقطتين المتتابعتين اللتين تؤكدان لهث الشعراء وراء قصائدهم في ديمومة ارتحال إلى لا قرار؛ إذ إن رؤية الشاعر غير قانعة بضيق المكان؛ لذا تمتد أسفل نحو عمقٍ لا قرار له:

في الشّعر يغدو (الجُبُّ) أوسعَ مدخلا

ويصيرُ (يوسفُ) في القصيدةِ أجملا[٣]

كما ينحو إلى أعلى نحو عالمه (جنته الخضراء) الأبدي:

والشعر معراجي إلى أبدِيَّةٍ

خضراء بشَّرني بها العَطَّارُ[٤]

كما يعمل دال البياض في النموذج (والشعر نافذة...)، والناتج عن التشكيل الكتابي، معادلا بصريا للصمت على الإقرار بحقيقة الشعر؛ فهو «يضاعف من كثافة الصفحة، ويجلو لحظات الصمت التي لا تقوى اللغة على تكريسها»[٥]؛ ومن ثم فهو انعكاس

---

[١] نظرية الأدب، تيري إيجلتون، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ١٩٩٠م، ص: ١٧٩.

[٢] الخطاب الشعري الحديث، رضا بن حميد، مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، عدد ٢، صيف ١٩٩٦م، ص: ٩٩.

[٣] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج ١، ص: ٥٣.

[٤] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج ٢، ص: ٣٣.

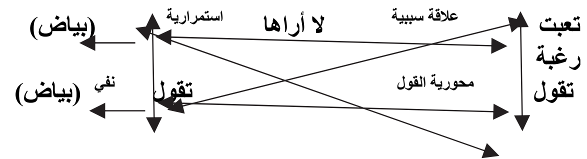
[٥] حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، د. صلاح بوسريف، أفريقيا الشرق، المغرب، بدون رقم طبعة، ٢٠١٢م، ص: ١٨٢.

سوريالي على القصيدة حين يقول ما لم تقله اللغة، وسر صوفي حين يسكن اللامقول[١]، وهو معطى جلي من معطيات المعنى الإبداعي للشعر عند «جاسم الصحيح»، يقول:

تعبتُ من القصيدةِ لا أراها

تقولُ برُغمِ كثرةِ ما تقولُ[٢]

تتموقع الدوال في النص، بفعل الكتابة، حيث تسهم في إنتاج العلاقات بينها كما تظهر في الشكل الآتي :



تتصل الدوال ببعضها كما تظهر الترسيمة اتصالا فعّلته الكتابة، فانعدام الرؤية يتصل بدال التعب عن يمينه أول السطر ليؤدي دلالتين متصلتين ومنفصلتين في آن؛ حيث اتصال الدال (تعبت) بوصفه أول السطر مع ما يوازيه في السطر التالي (تقول) يعطي دلالة كون التعب نتيجة قولها الذي لا يراه الشاعر بسبب انفتاح القول على الرؤيا التي توصله بالغموض الذي يتوارى في البياض يسار السطر الأول، والذي يعمل بدوره معادلا بصريا للدال (لا أراها)، وهي علاقة تؤديها خريطة النص في مساراتها جميعا؛ فيتصل كل دال من الدوال الثلاثة اتصالا مزدوجا، فيكون القول سبب التعب، وانعدام الرؤية نتيجته، أو انعدام القول (لا أراها تقول) سبب التعب، وانعدام الرؤية (لا أراها + البياض) نتيجته.

وتوائم الدلالة البصرية لهذا النص مضمونه اللغوي الذي يتواشج مع دال البياض في نموذج (والشعر نافذة...) في أول السطر، فالنموذج هنا يغمره السواد، الأمر الذي يجسد حقيقة قول القصيدة على الرغم من عدم الإمساك بما تقوله؛ لذا يستكين الشاعر إلى دال «البياض» بوصفه دالا بصريا ليتمكن من خلاله سد الفجوات التي تتسرب من بين اللغة، وتجعل المعنى غائما، ويواجه به استمرارية السواد أفقا في النموذج (في الشعر يغدو (الجب) أوسع مدخلا)؛ حيث اتساع مساحة الأسود يمنح الشعر معناه الوظيفي التجميعي الذي ظل يؤديه في الثقافة الشفاهية التي لم تغب علاماتها تماما برغم دخول الشعر في صراع مع ثقافة كتابية جديدة، وإن كان «يُحسم دائما في صالح الكتابة أو الشكل المكتوب»[٣]. إن الشكل المكتوب هو الذي يجسد الصمت وانعدام الرؤية من خلال البياض والقول والرؤية بالسواد، ويجعل منهما عناصر بنائية

---

[١] يُنظر: الصوفية والسوريالية، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط٣، بدون تاريخ، ص: ١١.

[٢] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج ٣، ص: ٥٠٠.

[٣] محاضرات في علم اللغة العام، فريديناند دي سوسير، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، ومراجعة د. مالك يوسف المطلبي، سلسلة آفاق عربية، ع ٣، دار آفاق عربية، الأعظمية، بغداد، ط٣، ١٩٨٥م، ص: ٤٤.

شعرية، وحَكَما في عملية تلقينا له، وإذا كان السواد وجه اللغة، ذلك العنصر العتيق في الشعر، فإن البياض يعد ضروريا من حيث قدرته وحده على أن يسد فجوات ما لم تقله اللغة؛ بل فجوات أنفسنا نحن؛ لأننا «لا نتعامل مع فراغات بقدر ما نعيشها في أعماق أنفسنا»[١]؛ لذا فإن الشعر بوصفه رؤية يثير العلاقة: ذات-شعر، ويجعل الهيمنة للأخيرة على الأولى:

نحن محكومون بالشِّعر، وما
يقتضيهِ الشِّعرُ من صمتِ العبارَةْ[٢]

ويتضافر مبدأ الحاكمية مع العلاقة اللغوية: رؤية-رؤيا، ومع الدال (يوسف)، في إنتاج العلاقة: الشعر نبوة، ويصبح «الشعر وحي السماء»[٣] كما يعبر «جاسم»، ويصبح «الشاعر نبيا صعب الفهم، غير مهادن، يطرح داخل حفلة الحياة أسئلة في منتهى الخطورة، قد لا تكون مجدية بالمعيار البراغماتي؛ ولكنها تنبهنا إلى أنفسنا، وإلى أزمة حضور مثل هذه الحفلة. والشاعر لا يتحدث لنا عن حقائق مقررة مسبقا؛ ولكن عن حقائق موجودة في داخلنا، دون امتلاك القدرة على الإمساك بها»[٤]، وهو ما تشكل في وعي «جاسم الصحيح»، وصاغ وفقا له معناه الإبداعي للشعر:

في الشِّعرِ تُطْلِقُني النبوءةُ خاطرًا
حُرًّا ، بأرديةِ (التَّناصِ) مُزَمَّلا
أمتدُّ في المعنى فراسخَ حيرةٍ
وأغيبُ في وَجَعِ الحياةِ تَأَمُّلا
وأسيلُ بين عبارةٍ وعبارةٍ
كالضوءِ في رأْدِ الضُّحى مُتَهَلِّلا[٥]

كما تتضافر الدوال (أغيب-حيرة-الضوء) في هذا النموذج مع الدال (صمت) في النموذج الفائت؛ لتحيل جميعا على السر؛ ليزال على إثر ذلك الشعر «سرا في البعيد مؤجلا»[٦]، والسر كينونة الحقيقة، ويختبئ في البياض؛ لذا فإن دال الصمت ليس إلا الحقيقة في ذاتها، وهو ما وعته الشعرية الحداثية الممتدة إلى الأساس الصوفي الذي اعتمد كتابة السر نهجا؛ لأنه كلما اتسعت الرؤية ضاقت (العبارة) كما يقول النفري؛ لذا يسيل الشاعر بين عبارة وعبارة؛ فلا يجد (الجب) كدال على العبارة غير الشعر لتوسيع مدخله؛ حيث الشعر (نافذة)؛لذا يتضافر دالّا «الصمت –الجب» معا؛ ليجدا متسعا لهما في الدالين الضدين: «الرؤيا-المعراج»، وهي كلها دوال نابعة من الأساس الصوفي الذي يعود إليه الشعر أعزلاً عودة حنين إلى الأصل:

و(القصيدةُ) أصبحتْ عزلاءَ
لا تحمي الحياةَ من الحقيقةِ ..

[١] صدع النص وارتحالات المعنى، إبراهيم محمود، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ٢٠٠٠م، ص: ٤٣.
[٢] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج ٣، ص: ٤٧٣.
[٣] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج٢، ص: ٦٥٨.
[٤] الروح الحية، فاضل العزاوي، (مرجع سابق)، ص:٣٢٣.
[٥] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج١، ص: ٥٨.
[٦] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج١، ص:٦٨.

هكذا عُدنا

وعاد الشعرُ درويشًا

يُطَيَّرُ في سماءِ الروحِ أسرابَ الدخانِ! [١]

إن مهادنة القصيدة وإهمال تسلحها ليس خوفا من المواجهة؛ لكنه إقرار بالطبيعة القارة فيهما معا: القصيدة والحقيقة؛ فكلاهما سر غيبي لا يطلع عليه إلا بامتلاك قلب صوفي يعيد نظرته إليها من جديد، ويعيش معها في عالم مغلق ومفتوح على الأبعاد كلها في آن؛ لذا فإن المعرفة الصوفية هي سبيل الشعر نحو استكناه السر:

عرفتُ الشعر صوفيًّا

يُدَلِّكُ قلبهُ بيدِ التأمُّلِ في الوجودِ .. [٢]

واستدماج الدوال الأربعة: الشعر-الصوفية-القلب-الوجود معا في سطرين يدل على كيفيات إنتاج المعرفة الشعرية؛ وفق مبدئها الماورائي الصوفي ذي الفتوحات، كما يشير عنوان الفتوحات المكية لابن عربي، وهي كيفيات لا تستبدل العقل بالقلب، كنهج المعرفة الصوفية التي تجعل من الخيال والقلب معبرها الكشفي الذي يمتد إلى مالا تستطيع اللغة أن تقوله، وتشتغل النقط آخر السطر الثاني لتجسد هذه السبحات في عالم اللامرئي عبر وسائل مرئية: النقطتين، وإنما العقل حاضر في دال «التأمل» الذي يرتبط بالمخيلة ارتباطه بالعين والقلب في الآن نفسه.

[١] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج ١، ص: ٤١٦.

[٢] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج ٣، ص: ١٤.

- الرؤيا انفتاح

والشعر بوصفه رؤيا راغب في استيعاب العالم بكل تضارباته، واستكشاف حقائقه، واستكناه وجوده، الأمر الذي يحتم تعاليه على الانحصار والتحديد، «فلا يمكن وضع تعريفات نهائية للشعر. إنه ينفلت من كل تحديد؛ ذلك أنه ليس شيئا ثابتا يتناول شيئا ثابتا، وإنما هو حركة مستمرة من الإبداع المستمر. يجيء الشعر من أفق لا ينتهي، ويتجه نحو أفق لا ينتهي»[٣]، فهو مطواع دوما للإمكان، بما يجعله سابحا في أفق احتمال متعدد الاتجاهات، ماضيا، وحاضرا، ومستقبلا؛ ومن ثم فإنه فوق النظرية، ويتجاوزها، ويعمل على الخرق الدائم للقوانين، يتمنع ويهرب وينفر:

ياصاحبي .. والشّعرُ ظبيٌ نافرٌ

يمتدُّ أبعدَ من مسالكِ سِرْبِهِ[٤]

إن النفور ليس من ضيق الزمان المستمر الذي دلت عليه صيغة اسم الفاعل (نافر)؛ فيضعه في حيز اللازمان؛ ليكون الشعر هو مطلق الزمن، فهو عودة إلى الماضي لتطهير الحاضر، واستشراف للمستقبل:

والشِّعرُ وثبةُ شاعرٍ من عصرهِ

فوقَ العصورِ ليسْكنَ المستقبلا[٥]

[٣] الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، أدونيس: ٢٩١/٣.

[٤] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج ١، ص: ٢٨٠.

[٥] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج ١، ص: ٦٩.

لكنه، أيضا، انفتاح ينفر من ضيق المكان (مسالك) التي يحتشد فيه غيره (سربه)؛ فيتموضع وحده في اللامكان؛ ليكون الشعر هو المكان الوحيد الذي لا ينتمي إلا إلى نفسه:

كفاني من عطايا الشعر

مُلكٌ باتِّساعِ الرأسِ أَبلُغُهُ ببيتينِ

وأحكُمُهُ بقافيةٍ وشَطرَينِ[١]

إن الشعر لا يسكن إلا حيث الجموح، والجموح نبعه الخيال، والخيال إدراك ذهني يشتعل في الرأس؛ لذا يكتفي الشاعر -في قناعة زائفة بفكرة الاكتفاء- بأن يعيش في مملكة الرأس، يسرج جواد الشعر بالأبيات والقوافي؛ ليظلا معا: الشاعر والشعر غريبين غربة دائمة خارج الحيز زمانا ومكانا؛ حيث «القصيدة لا تعرف الانتماء»[٢]، وهو ما عبر عنه أدونيس بأن «الشعر هو الزمن، وهو بوصفه بداية يبدو كأنه في رحيل دائم عن المكان الذي يقيم فيه، كأنه لا يسكن إلا حيث لا يصل أو لا يستقر»[٣]، وهو ما عناه بأنه الرفض، فالكتابة الشعرية ضد القيد؛ أيا كان شكله؛ لذا فهي «ترفض السائد بنيةً، وطريقةَ فهم، وطريقة تعبير وعلاقات»[٤]، وقد ولّد الرفض في الشعر سمة الاختلاف، والاختلاف في ظل الانفتاح يجعل الشعر مركز جذب للحضور والغياب في آن.

والانفتاح وجه آخر للرؤيا/ الرؤية؛ لأنه يتكئ على البصر بوصفه أهم وسائل الاتصال بالخارج، والاتصال بالخارج صورة من صور الإفاضة عن الداخل، والاتساع عنه، والشمول؛ لذا فإن الشعر «يتجاوز مدى اللغة ويفيض عنه»[٥]، كما يعبر ديريدا؛ بل كما يعبر «جاسم الصحيح» حين رأى القصيدة لا تقول برغم كثرة ما تقول؛ لذا يستدخل الشعر عناصر غير لغوية (بصرية) تشارك في إنتاجه، وتسكنه في منطقة المجاز الذي يستدعي الخيال الذي وإن كان منتجا عقليا فإنه جنس من التصوير كما عبر الجاحظ قديما[٦]:

أَيُّ ظِلٍّ أتَفَيَّاهُ

إذا ضيعتُ أشجارَ المجازاتِ!

فلا بُدَّ من الشِّعرِ إذا ..

لا بُدَّ من ظلٍّ على الرُّوحِ

ولا بُدَّ من الوردةِ في حقل القتادْ![٧]

إذن، المفارقة حاصلة من كون الشعر مرادفا جوهريا للمجاز الذي آلته التصوير وبضاعته الخيال، ومع ذلك فهو ليس إلا بحثا في الحقيقة، ليست بوصفها ضدا للمجاز كما هي في المقدمات النظرية والتأسيسات الأولى في الدرس البلاغي، وإنما حصيلته وغايته؛ ذلك أن المجاز أو العدول

---

[١] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج ١، ص: ٥٤٧.
[٢] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج ٢، ص: ٣٣٩.
[٣] النص القرآني وآفاق الكتابة، أدونيس: ١١٦.
[٤] زمن الشعر، أدونيس: ٦٠.

[٥] الكتابة والاختلاف، جاك دريدا، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، ط٢، ٢٠٠٠م، ص:١٠٤. حيث يرى جاك دريدا أن الفيض والتجاوز «هما لحظة إرادة الكتابة»، انظر ص:١٤٤.
[٦] الحيوان ، الجاحظ ، ج٣، ص: ١٣١.
[٧] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، ج٢، ص: ٥٦٨.

ينتهك قواعد هذه اللغة التي تستقطبه، ويبحث خارج هذه الاستقطابات، في المكنون والجوهر:

والشِّعرُ ماهُوَ غير حيرةِ كائنٍ

مُتَوَرِّطٍ في جوهرِ الأشياءِ[١]

والحيرة كدال لغوي حاضر في القصيدة يجسدها شعريا عدم الانتظام في الأسطر الشعرية داخل نظام الشعر التفعيلي، والمراوحة بين التفعيلي والعمودي في منجز «جاسم الصحيح» كله، وهي كذلك باعثة على السؤال الذي هو أداة الفلسفة في بحثها المستمر عن الجوهر والمعنى غير المتناهي، إما حضورا بلفظ السؤال وأسلوبه:

ما زلتُ أسألُ: هل هناك قصيدةٌ

تَرَكتْ لشاعرِها اختيارَ كلامِهِ ؟![٢]

أو عبر بناء الشعر بناء يقتضي السؤال، وفي كلٍ يصبح السؤال متطلبا لانفتاح، والانفتاح داعيا للسؤال.

- **الانفتاح سؤال**

إن انحياز الشعر إلى المعرفة هو انحياز للسؤال بوصفه باب المعرفة، وبما هي المعرفة لا تنتهي، فالإقامة عند السؤال دائمة، والجوابات ليست قطعية؛ لهذا فإن «القصيدة ليست جوابا؛ بل هي سؤال ضمن السؤال، أو سؤال يتجاوز السؤال. ليس المهم، إذن، في قراءتها، أن نبحث عن الجواب؛ بل أن نحدد مناطق الغامض وغير اليقيني، من أجل أن نتقن طرح الأسئلة الجديدة. ومن هنا يجب أن نكتب الشعر ونقرأه فيما نستبدل بمقولة الفهم مقولة التأمل»[٣]. إن وضع الشعر الدائم أمام حافز البحث والسؤال هو تأكيد على تلاشي المركز الشعري، وهنا يستدعي السؤال تشتيت الأمكنة التي لا يستقر الشعر في أحدها، وهو بهذا الطرح يوسع نطاق الإبداع والتلقي معا؛ «فبإعطاء النص أكثر من مركز توفر لعملية التلقي وللنص شرطا أساسيا من شروط الكتابة المبدعة، هو لا نهائية احتمالاتها، وتصبح العملية النقدية، في جوهرها، عملية اكتناه للعلاقات المتشابكة والتفاعلات التي تنشأ من اختيار مركز معين للنص»[٤]، وهذا يعني أن السؤال ليس فحسب من جهة المرسل فقط، وإنما هو حافز للمتلقي يثير ملكة السؤال بداخله حول العالم بوصف الشعر عالما خاصا، أو رؤى خاصة للعالم، ويتموقع الشعر بفعل السؤال بين ضرورة السؤال واحتمالات الجواب غير المتناهية؛ مما يفتح الباب واسعا لكل مقاربة؛ «فالسؤال حين يتموضع بين الضرورة والإمكان يحول الخطاب السائر عن مقاصده المحصورة بالرضى والقبول، ويباشر مقاربة لها جرأتها»[٥]،

---

[١] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، ج٣، ص: ٢٠٢.

[٢] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج ١، ص: ٢٤٨.

[٣] الثابت والمتحول -بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، الجزء الثالث (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٨م، ص: ٣١٤.

[٤] جدلية الخفاء والتجلي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٧٩م، ص:٢٩٩.

[٥] حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، محمد بنيس، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٨م، ص: ١٤١.

ومن أجل هذا كانت استمرارية السؤال مبدأ ماورائيا ينظم «المعنى الإبداعي للشعر عند جاسم الصحيح»:

فالشِّعرُ أعمقُ ما يشفُّ إذا انثنى
يجلو السؤالَ عن الهوى بسؤالِ[١]

فالسؤال لا يبتغي جوابات، وإنما يولّد سيرورة تساؤلية ليست في مجموعها غير حلقات في سلسلة الغموض والأحجية التي يمارسها الشعر:

الشِّعرُ أُحجيتي .. غرستُ جذورَها
في التيهِ فاشْتَبكَتْ عليهِ دوالي[٢]

إن هذه الأحجية هي المرادف الناتج عن تشابك الأسئلة وتعقدها؛ مما يجعل من تسلسل الأسئلة متاهة تشتبك فيها الدوال، ويصبح السؤال في ذاته إبهاما، وليس كما هو مألوف استيضاحا للمبهمات.

- **السؤال إبهام (غموض)**

والسؤال بوصفه يتأسس على الإبهام، فهو في الشعر يستحضره ولا يزيله، وإنما يعمل على قاعدته، فيأتي المبهم والغامض في الشعر متجسدا من أجل تفجير السؤال الذي هو نتاج الاتساع المعرفي والثقافي والفلسفي الكامن في ذهن المبدع، والذي يضاعف من تعقيداته إنتاجا وغموضه تلقيا[٣]؛ ومن ثم يصبحان معا: السؤال والإبهام، سمة متمكنة في الشعر الذي يسعى نحو غايات ومهمات كشفية إيضاحية من خلال الولوج الدائم في المتاه والغموض، ويبقى الشعر مع ذلك «نقيض الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحا بلا عمق، الشعر كذلك نقيض الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفا مغلقا»[٤]. إن تلك الحالة التوسطية هي التي تجعل الشعر يغامر في المجهول والمختلف والمتناقض، وهو ما سبق أن عبر عنه بشار بانتفاء أن يمتلك قياده شيء أتى به؛ لأنه دائما في لحظة انتظار غائب مجهول غامض لم يأت بعد:

فعرجتُ في الإشراقة الكبرى
عروجَ قصيدةٍ في الرمزِ نحو حقيقةِ المعنى
لأدخلَ في سديمِ المُبْهَمَاتِ
فلم يزلْ يتوَهَّجُ الإلهامُ بالإبهامِ
حتّى عَمَّتِ الفوضى لتنتظمَ القصيدةُ
فالقصيدةُ لا يُرَتِّبُها النِّظَامُ !![٥]

ولأجل هذا الغائب الغائم يصّعد الشاعر في السماء نحو الإشراقة الكبرى؛ ليتجاوز العالم الأرضي إلى العالم السديمي بوصفه أصل النشأة، وهناك يواجه الشاعر عالما غامضا مليئا بالمبهمات التي يلقيها الشاعر إلقاءً في كل جنبات قصيدته؛ مما دعى د. مصطفى ناصف إلى احتساب كل كلمةٍ من

---

[١] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج٣، ص:٥٧.
[٢] السابق نفسه.
[٣] يُنظر: الغموض في الشعر العربي الحديث، إبراهيم رماني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، بدون تاريخ، ص:٢٢٨.
[٤] مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩م، ص: ١٢٤.
[٥] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج٢، ص:٣١.

النص رمزا[١]، والرمزية ليست هنا بمعناها السيميائي القائم على العرف الاجتماعي[٢]؛ وإنما بمعناها التخييلي الإيحائي، أو بمعناها الصوفي -خصوصا مع حضور مصاحبة الدال (عرجت) الذي يحيل على معارج ابن عربي- حيث «الصوفية تفهم مظاهر العالم انطلاقا من كونها رموزا لحقائق لا مرئية»[٣]، وهو ما يعني كون الأشياء نفسها رموزا، والشعر بوصفه يستدعي الأشياء وينقلها إلى عالمه، فهو بذلك رمزي مثلها. ومع هذا الغموض فالشاعر أكثر اقترابا من مصدر الإلهام، وأكثر شمولا واتساعا في الرؤية؛ ليرى من حيث يقف في غير النظام العالمَ منتظما وجميلا (شعريا).

والدخول في السديم دخول في المتاهة، والمتاهة عتبة الغموض والأسرار؛ لذا فإن الشعر متاهة عند «جاسم الصحيح»:

تجيءُ القصيدةُ
في ركبِ رحَّالةٍ تائهينَ
أضاعوا الطريقَ
إلى لُغزِ هذا الوجودِ/ الفناءْ[٤]

ومتاهة الشعر تتجسد في خارطته البنائية من جهة كما فات في التحليل العروضي، وتتجسد كذلك في اشتباك دواله، وتعدد وتنوع وتوالج المبادئ الماورائية له، ثم في تجاوزه عن مدى اللغة تجاوزا مثلته الكتابة كشريك إبداعي لا يمكن إهماله، والتي تتجلى أبسط ما تتجلى في لعبة الأبيض والأسود والتشكيل الكتابي على الصفحة الشعرية، وهو واضح في هذا النموذج الشعري، كما هو واضح في كثير من النماذج الأخرى، إما من جهة اتصال نهايات الأسطر بما يعادلها بصريا (البياض) بما يمكن تمثيله رياضيا كالآتي:

القصيدة = البياض.

تائهين = البياض.

الطريق = البياض.

الفناء = البياض.

وتجتمع كلها في المسألة المنطقية:

القصيدة + تائهين+ الطريق+ الفناء = البياض.

القصيدة + تائهين+ الطريق+ الفناء = الشعر.

إذن: البياض = الشعر، وهو ما يعطي دلالة انفتاح الأمكنة جميعا في الشعر الذي لا يستقر في أحدها برغم كونه لا يوجد إلا في موقعة مكانية بوصف البياض هو التجلي البصري للصفحة، كما يعطي دلالة الجوابات التي لم –ولن- توجد؛ ليبقى الشعر سؤالا أبديا، ودلالة النبوة بوصف البياض علامة عليها، ثم المتاهة بوصف اللون الأبيض يشتت البصر[٥]. وإما من جهة المتاهة التي يجليها

---

[١] ينظر: نظرية المعنى في النقد العربي، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨١م، خصوصا: الفصل السادس: (البحث عن رموز التراث)، ص:١١٢- ١٤٢.

[٢] يُنظر: السيميائيات والتأويل -مدخل لسيميائيات ش.س.بورس، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٥م، ص:١٢١.

[٣] الإبهام في شعر الحداثة -العوامل والمظاهر وآليات التأويل، د. عبدالرحمن محمد القعود، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٢م، ص: ٢١.

[٤] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج٢، ص:٣٣٨.

[٥] ينظر: التفكير بالعين، سعيد العفاسي، دار الوطن للصحافة والطباعة والنشر، ط١، ٢٠١٧م، ص :٣٢.

الخط المتعرج الذي رسمه عدم انتظام الأسطر كما هو موضح بجانب النموذج.

إن هذه المبادئ الأربعة تمثل السنن الذي تُحاك القصيدة على منواله، وهي كلها فاعل ومفعول، موصِل وموصَلٌ إليه في آن؛ حيث تعمل معا في المزيج الشعري، وتنبثق منها سلسلة الوظائف التي يمارسها الشعر، وتمثل الشق الثاني من معناه الإبداعي.

٢- الوظائف

تختلف المقاربة الوظيفية عن الوصفيات اللسانية في كون الأخيرة تبحث في البنى المجردة في ذاتها، دون أي التفات إلى ما تستعمل من أجله، بينما الوظيفة ترتبط بالغاية والغرض[١]، ثم بالنسق الذي تستعمل فيه؛ مما يجعل من دراسة الشعر دراسة وظيفية أمرا ضروريا. وما دام مبدأ رؤيا العالم هو أساس العمل الإبداعي ومعناه، فإن المعنى الإبداعي -وفقا لما يقرره غولدمان بإن «كل رؤية للعالم لها طابع وظيفي»[٢]- لا يمكن تصوره تصورا كاملا مع تغييب ناحيته الوظيفية وإهدار قيمها في تشكيله. ولقد حدد جاكبسون للرسالة في نموذجه التواصلي وظيفة شعرية، ومنحها الهيمنة على بقية الوظائف[٣]، غير أن الهيمنة تعني تغليب الرسالة على بقية العناصر الخمسة المشكلة لنموذجه التواصلي، وهو أمر نشكك فيه؛ حيث إن الوظيفة الشعرية للغة ليست إلا نتاجا للصراع بين هذه العناصر جميعا، دون نفي دخول الرسالة بخصائصها النوعية وعناصرها التكوينية في هذا الصراع، وقد صرّح بذلك د. محمد العمري بشيء أقل حدة من تشكيكنا النازع إلى المساواة التقريبية بين الوظائف، وجعل الوظيفة الشعرية نتيجة للصراع بينها؛ حيث يقول: «الوظيفة الشعرية لا تلغي الوظائف الأخرى؛ بل تكتفي بالهيمنة عليها»[٤]، ويعطي ذلك نتيجتين:

– دخول مبدأ القصدية في إنتاج شعرية الرسالة، حيث تشتغل الوظيفة الانفعالية التأثيرية للمرسل في إنتاجها؛ مما يجعل تتبع التيمة «الشعر» موضوعيا بحثا وظيفيا.

– دخول الرسالة (القصيدة) بذاتها في عملية الصراع مع مبدأ القصدية، إثباتا أو نفيا، بالإضافة مع دخولها مع بقية العناصر الأخرى في النموذج التواصلي.

وتسلم هاتان النتيجتان إلى فعالية البحث في الوظائف من أجل استكشاف «المعنى الإبداعي للشعر عند جاسم الصحيح»، ويمكن تقسيم الوظائف إلى قائمتين:

- وظائف بنائية.
- وظائف اجتماعية.

---

[١] ينظر: المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي -الأصول والامتداد، دار الأمان، الرباط، ط١، ٢٠٠٦م، ص: ١٩.

[٢] نقلا عن: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب -مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، ط٣، ٢٠١٤م، ص: ٣٥٧.

[٣] ينظر: قضايا الشعرية، رومان جاكبسون، ص٧٠

[٤] البلاغة بين التخييل والتداول، د. محمد العمري: ٧٩.

أ/ الوظائف البنائية

تعني الوظائف البنائية تلك التي تختص بالمعنى الشعري من خلال بنية القصيدة نفسها، والأمر هنا خاضع للمقاربة الموضوعية للدراسة من ناحية شكلها كما أوضحت في أولها؛ ومن ثم فإن المسار هنا متجه نحو ما يكشفه تتبع التيمة «الشعر» من وظائف بنائية يحتملها «المعنى الإبداعي للشعر عند جاسم الصحيح»،وهي:

- **الشعر آلة:**

تعني الآلة في النظرية الشكلية عند جماعة الأوبوجاز، في دراستهم قوانين الإنتاج الأدبي، «عودة إلى الحِرفية» كما يزعم شكلوفسكي، وتولّد عن ذلك منهج يدعى الشكلية الآلية[١]. وقد أدى مبدأ التماثل مع الآلة وظيفة التركيز على المادة المتعينة نفسها (النص الشعري)، بعد أن اختزلت الأعمال الأدبية في الإنسان، وليس معنى هذا إلغاء وجوده بالكلية، وإنما الآلة هي «نتاج لنشاط إنساني مقصود تقوم فيه مهارة محددة بتحويل المادة الخام إلى آلية مركبة تلائم غرضا معينا»[٢]. غير أن مفهوم الآلية هو في حقيقته يعني تعدد وظائف الأثر الإنساني عن سبق الإصرار[٣]، وهو ما عناه «جاسم الصحيح» حين يقول:

والشِّعرُ آلتُنَا لنغزلَ وردةً
في حقل وحشتِنا، ونرسمَ بلبلا[٤]

فتعدد الوظائف الآلية بين الصناعة (نغزل) والزراعة (حقل) والاجتماع (وحشتنا) والفن (نرسم) والجمال (وردة-بلبلا)، يؤكد من جهة أولى الأثر الإنساني في الشعر، ومن جهة ثانية تعدد وظائفه، ثم من جهة ثالثة تعدد الخامات التي تتشكل منها المادة الشعرية، والتي هي اللغة، وما يخرج عنها في آن[٥]. وإن كانت اللغة الأكثر حضورا وفعالية؛ ذلك أن «اللغة آلية الوجود الإنساني»[٦]، بتعبير هيدجر، وإن كان «لا يمكننا الحديث عن وظيفة عضوية للشعر إلا إذا أدمج في سيرورة اللغة»[٧]؛ فلذا يحضر دال «اللغة» في منجز «جاسم» ليحمل عبأه في تشكيل المعنى الإبداعي لديه، يقول:

والشعرُ ما كان في عُمْرِي سوى لغةٍ
جاءتْ فأطعمتُها أشهى خساراتي[٨]

---

[١] ينظر: موسوعة كامبردج في النقد الأدبي -من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، عدد ٨، تحرير رامان سلدن، من مقال بعنوان: المدرسة الشكلية الروسية، بيتر شتاينر، ترجمة خيري دومة، ط١، ٢٠٠٦م، ص: ٤٣.

[٢] السابق نفسه.

[٣] ينظر: نظرية المنهج الشكلي -نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٢م، ص: ٨٣.

[٤] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج١، ص:٦٨.

[٥] ينظر: موسوعة كامبردج في النقد الأدبي -من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، (مرجع سابق)، ص: ٤٣.

[٦] فهم الفهم -مدخل إلى الهيرمينوطيقا (نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر)، د. عادل مصطفى، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م، ص: ٢٥٧.

[٧] الشكل والخطاب -مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص: ١٨٦.

[٨] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج١، ص:٩٥.

إن اقتصار الشعر على اللغة ليس إلا بوصفها أكثر عناصره البنائية حضورا، وإن كان لا ينحصر الشعر فيه، فإنه لا يقوم بتمام غيابه، بالإضافة إلى كون اللغة المعبر عن ماهية الوجود الإنساني؛ «فاللغة لا تعني شيئا خارج حرية الاختيار لدى الإنسان، وفي هذه النقطة بالذات يبدأ التناقض بين إسكان اللغة في قوالب ضمنية هي في الواقع فكرة مسبقة لنظام علاماتي قياسي مبسط إلى حد المثالية، وبين لغة الوجود التي يمارس بها الإنسان الحوار مع غيره من الناس، وينطق العالم، وينطق فيه ليؤسس الوجود الواعي؛ أي التاريخ»[١]؛ ومن ثم تصبح اللغة رمز حرية الشاعر وذاتيته، واجتماعية الشعر وعلاماتيته، وصراع النظام والانتظام، أو الألفة وكسرها؛ لذا اعتنى الشكلانيون ببنية اللغة الشعرية التي أسلمتهم إلى تتبع السلم الوظيفي للشعر؛ حيث لا تتأسس اللغة الشعرية إلا على وظيفتها الانزياحية، بصرف النظر عن الاختلاف في تصور الانزياح بين الشكلانيين أنفسهم، لاسيما جان كوهين وجاكبسون.

- **الشعر انزياح:**

واللغة الشعرية لا تتحقق إلا بالانزياح، أو ما عناه عبد القاهر قديما في نظرية النظم بالعدول الذي لا يستهدف الشاعر من خلاله المعاني المباشرة، وإنما المعاني الثواني البعيدة والضمنية؛ لذا يرى «جاسم» أن المعنى الشعري هو ذلك المعنى البعيد، يقول:

حتَّى إذا أدركتَ أنَّ خلاصَنا
في الشِّعرِ .. في المعنى البعيدِ النَّائي[٢]

وأول درجات تلمس المعنى البعيد هي المجاز، وهو في حقيقته شكل من أشكال ضيق اللغة عن المعاني أولا، ونتيجة للعلاقات التي يفرضها نظام الشعر ثانيا؛ حيث إن تمايز أنظمة العناصر المكونة للشعر تعمل على إنتاج المجازات التي يعبر بها الشاعر محنة توفيق هذا التمايز من ناحية، وإنتاج معناه الشعري من جهة ثانية، يقول:

في الشِّعرِ يمنحُني المجازُ سلاحَهُ[٣]
ما سِرْتُ يومًا في القصيدةِ أعزلا

والمجاز شقيق التجاوز، والتجاوز مكمن الشعرية التي تتلمس المعاني البعيدة الضمنية، ويجعل القصيدة قادرة على احتواء المتناقضات، إما من جهة عناصرها البنائية، أو من جهة احتوائها للعالم المتضارب بوصفها رؤية له.

- **الشعر هيمنة**

منح جاكبسون الوظيفة الشعرية للرسالة الهيمنة على بقية عناصر نموذجه التواصلي[٤]، وهو ما يعني انحياز الشاعر للفاعلية الإبداعية، من أجل تحقيق فرادته، تلك الفعالية تمارس وطأتها وهيمنتها

---

[١] وجود النص الأدبي/ نص الوجود، مصطفى الكيلاني، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت-باريس، عدد ٥٤، ١٩٨٨م، ص: ٢٧.

[٢] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج٣، ص:٢٠١.

[٣] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج١، ص:٥٦.

[٤] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج ١، ص: ٢٤٨.

على المبدع نفسه؛ ليظل للشعر وحده القول والاختيار:

ما زلتُ أسألُ: هل هناك قصيدةٌ

تَرَكتْ لشاعرِها اختيارَ كلامِهِ ؟![1]

يصرّح «جاسم الصحيح» بهيمنة القصيدة على المبدع؛ مما يجعل مفهوم القصدية محل ارتياب؛ لكنه ارتياب زائل ما دام ينحاز إلى الشعر والإبداع؛ حيث تكون القصيدة امتدادا للقصدية، وربما مساهمة في تشكيلها، الأمر الذي يجعل من مقاربة التيمة «الشعر» موضوعيا فحسب دون الالتفات إلى مساءلتها عبر المنجز الإبداعي نفسه تفريغا لمحتواها. إنه إذا كان الانزياح يمثل ماهية العمل الإبداعي ويمنح الشعر وظيفته الأولى التي حددها له جاكبسون، فإن الانزياح الدائم عن النموذج القانوني التقليدي يحوله بالضرورة إلى نمط؛ مما يوقعه في هوة التوقع والألفة التي ربما تخرجه من نطاق الأدبية؛ لذا يعود الشاعر إلى النموذج التقليدي كما هو؛ باعتبار أن «الانتظام الواقع في القصيدة قد يكون نفسه انتهاكا للتوقعات الشعرية»[2]، وهو الأمر الذي جسدته الممارسة التطبيقية في الشاهد هنا؛ حيث بناه الشاعر موافقا لسيمترية القالب التقليدي لنموذج الكامل، ثلاثة تفعيلات من (متفاعلن) وتنوعاتها في كل سطر، وكل سطر يمثل شطرا تقليديا، وكلاهما معا بيت لا ريب فيه، فإذا كانت التوقعات الشعرية تتنبأ بأسلوبية الشاعر الدائمة في خروجه على التقليد، وكسره الأبدي للنظام، فإن عودته إلى النظام التقليدي هو الذي مكنه من كسر الألفة بالجديد، وانتهاك توقع استمرارية الخروج على نظام الخليل العمودي. ويؤكد من ناحية جدارة التراث؛ لذا فإن العودة أمر طبيعي، وتطرح إذن البنائية التقليدية للشاهد هنا نهجا من طبيعة الشعر المستعصية على القراءة الوحيدة والأولية في الممارسة النقدية، وهو ما أسس له مبدأ الرؤية/ الرؤيا كما فات. كما تطرح أيضا هيمنة الوظيفة الماورائية على الرسالة الشعرية، وانتقالها من القاع كمادة خام دأب الشاعر على إعادة تشكيلها وفقا لرؤياه إلى السطح حاملة سمة الشعرية لا التقليد.

إن الشعر لا يتحقق معناه الإبداعي إلا عبر ثنائية الهدم والبناء، هدم المألوف واستعادة بنائه وتوزيعه منتظما من جديد؛ لأن الانتظام شرط المعرفة؛ ومن ثم شرط الأدبية؛ لذا كان البحث في الأدبية/ المعنى الإبداعي شغل نظرية الأدب، و«لكي يكون أي نظام كلامي صالحا لحمل ونقل المعلومة ينبغي أن يكون بالأساس نظاما، بمعنى أن لا يتكون من عناصر عشوائية؛ بل يتحتم أن يكون كل عنصر في هذا النظام ذا علاقة عضوية ببقية العناصر، بحيث يمكن أن يرهص به نوعا من الإرهاص. غير أن هذه العلاقة القائمة بين هذه العناصر لا ينبغي أن تكون علاقة أوتوماتيكية تماما؛ لأن كل عنصر بنائي

---

[1] وينظر كذلك: نصوص الشكلانيين الروس، ص: ٨٤.

[2] السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤م، ص: ٨٨.

إذا أوحى بتاليه إيحاء محدد الدلالة؛ فإن توصيل أية معلومة جديدة في ظل هذا النظام يغدو أمرا غير ممكن»[١]. واشتراط عدم الإيحاء المباشر الأحادي الدلالة والنظام هو وثبة نحو المغايرة والمفاجأة التي تحقق للشعر ومضته وإشراقه، وحينئذ يشتغل الشعر من جهة في إثارة القارئ؛ ومن ثم يتفاعل مع النص، بحيث يكتب النص قارئه أو يكتبه قارئه، هذه المشاركة هي أحد أهم النقلات التي أحدثتها الحداثة في الممارسة الإبداعية، وتسربت في تشكيل «المعنى الإبداعي للشعر عن جاسم الصحيح» بحيث لم يكن النص حبيس قلم كاتبه، ثم هي من جهة أخرى تفتح آفاق التأويل واستثمار الثقافات التي هي لدى القارئ والشاعر معا.

- **الشعر تناص: (علاقات)**

تسلم الطبيعة الوظيفية للشعرية، من حيث هيمنتها، إلى حقيقة كون الشعر علاقات متبادلة في نظام[٢]، وإذا كان الشعر يتأسس على المبدأ الرؤيوي الانفتاحي الذي تغذوه الثقافات، وإذا كان يمثل في وجوده علامات ذات تراكمات تداولية وثقافية قارة في ذاكرتها، وإذا كان كذلك لا يُتلقى إلا نصيا جامعا، كما يسميه جينيت[٣]، فإن كل ذلك يؤكد طبيعة الشعر التناصية، ليس بأن يتحدد مفهومه ضمن منظومة الأخذ والتضمين والاقتباس، وإنما دخوله في جدلية فكرية ترفده بالغموض، وتوسع من مدى النص، وتفتحه على الجهات كلها، فيتعالى من خلال وجهه التداخلي بين الأجناسي على مفهوم «النقاء النوعي»، ويصبح على إثر ذلك سيرورة من التحولات، الأمر الذي يؤكده ارتباط ظهور التناص كمصطلح مع التحليلات التحويلية عند جوليا كريستيفا[٤]؛ حيث اعتبرت التناص سمة بنائية للنصوص، وفي مقدمتها الشعر، وهو ما صرّح به جاسم الصحيح في تشكيله للمعنى الإبداعي للتيمة «الشعر» حين أورد المصطلح بذاته في منجزه الإبداعي، واضعا إياه بين قوسين للفت البصر إليه، يقول:

فِي الشِّعرِ تُطْلِقُني النبوءةُ خاطِرًا
حُرًّا ، بأرديةِ (التَّناصِ) مُزَمَّلا
أمتدُّ في المعنى فراسخَ حيرةٍ
وأغيبُ في وَجَعِ الحياةِ تَأَمُّلا
وأسيلُ بين عبارةٍ وعبارةٍ
كالضوءِ في رأْدِ الضُّحى مُتَهَلِّلا[٥]

إن تصريح «الصحيح» بحقيقة الشعر التناصية يحمل في قراره علاقة الشعر بالتراث، فبما هو التناص «حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر»[٦] فإنه في الآن نفسه بريد التراث إلى

---

[١] تحليل النص الشعري –بنية القصيدة، يوري لوتمان، ترجمة د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ١٩٩٥م، ص: ٦٦-٦٧.
[٢] يُنظر : نصوص الشكلانيين الروس، ص: ٨٥.
[٣] يُنظر كتاب: مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ترجمة عبد الرحمن أيوب، مشروع النشر المشترك: ن- دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد/دار توبقال للنشر، بدون تاريخ، ورقم الطبعة. وخصوصا ص: ٩٤.
[٤] يُنظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥م، ص: ٢١٥.
[٥] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج ١، ص: ٥٨.
[٦] فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، عبد الملك مرتاض، علاقات، الجزء الأول، المجلد الأول، مايو ١٩٩١م، ص:٨٢.

الحاضر، وهنا يثير المعنى الإبداعي للشعر عن «جاسم الصحيح» إشكالا جدليا انبثقت منه كبرى قضايا النقد العربي الماثلة في قضية القدماء والمحدثين. ويكشف نص «الصحيح» عن رؤيته الحداثية إلى التراث، إنها ليست تقوقعا فيه، وإنما تجاوز له، يحضر التراث حضور الفعل لا حضور المنتج، حيث يؤثر التناص بنائيا، إما في المتناص (الحاضر)، أو المتناص منه (السابق)، وفي الحالين لا يبقى المتناص منه كما هو، وهي الوجهة التي قبلتها الحداثة للتراث؛ فهي «تنظر إلى التراث باعتباره فعلا معرفيا، وليس مجرد نتاج معرفي، والفرق بين الاثنين جد شاسع، والبون بينهما جد كبير؛ فالنتاج أيا كانت صفته- يحمل ضمنا دلالات كونه منجزا مكتملا ومنتهيا كيفما تم إنجازه، وكما تيسر اكتماله وإنهاؤه؛ ومن ثم فلا يمكن تلافي أوجه قصوره ومظاهر الخطأ فيه، وعلى هذا فلا مجال إلا للتعصب له أو التمرد عليه، وكلا الموقفين خطأ وخطر، ليس عليه فحسب؛ بل على الهوية التي يقوم بأكبر قدر من خصائصها. أما النظرة إلى التراث باعتباره فعلا معرفيا، فهو -وإن كان مع كونه منجزا- ضد اكتماله في كل لحظة، وليست ماضويته أكثر من طور من أطواره، ومرحلة من مراحله، ولحظة من عمر ذهابه إلى المستقبل؛ استشرافا لهذا الاكتمال الذي لا يكتمل»[١]. وقد تجلى التناص في شعر جاسم على مستويين: الأول تناص بنائي اتخذ شكلين:

- تناص مع القالب العمودي، كما يتجلى في النموذج السابق.
- تناص مع المادة الخام للعروضية الخليلية التي لم يخرج عنها الشاعر، وإن أعاد توزيعها وفقا لرؤياه، بوصف التناص علاقة، وليس تقيدا بالسابق.

والمستوى الثاني في حضور التناص حقيقة بين شعر جاسم وشعر أدونيس، على سبيل المثال، وهو ما يمكن تمثيله بالعلاقة التشبيهية: الشعر طفل[٢] – الشعر وردة[٣].

وبوصف التناص في أساسه علاقة/ علاقات، فإن الشاعر يستثمر دال «الجسد» كتنويع وإلماح على مثل هذه العلاقات، من أجل فتحها على مجالات أخرى غير ما يحتمله مصطلح التناص، خصوصا أن كليهما مرتبط بإنتاجية المعنى، فكما يرى ميرلو-بنتي في فلسفته الظاهراتية أن «المعنى لا يمكن عزوه لشيء إلا من خلال الجسد»[٤]، وهو ما يعني أمرين:

[١] سيموطيقا التشبيه، د. محمد فكري الجزار، ص: ١٨.

[٢] ينظر مثلا عند جاسم: الأعمال الكاملة، ١/ ٥٨. وأدونيس: الكتاب - أمس المكان الآن، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ج١، ط١، ١٩٩٥: ١/ ١٨-٢٣-٢٨٦، ج٢، ط١، ١٩٩٨م: ٢/ ١٥- ٣٨- ٩٢، ج٣، ط١، ٢٠٠٢م: ٣/ ٧٢.

[٣] ينظر عند جاسم: الأعمال الكاملة، ١/ ٦٨، ٣/ ١٣١، وكذلك عند أدونيس: ١/ ١٨

[٤] موسوعة النظرية الثقافية- المفاهيم والمصطلحات الأساسية، (مرجع سابق) ، ص: ٤٨٥، وانظر كذلك ص: ٢٥٩.

الأول: ارتباط دال الجسد بالمعنى الإبداعي للشعر بوصفه علاقة (تناص).

الثاني: ارتباط دال الجسد بالمعنى الإبداعي للشعر بوصفه أداة.

إن تحول الشعر من الشفاهية إلى ثقافة كتابية هو إقرار بموقع دال «الجسد» منه؛ إذ لا يمكن أن يتلقى الشعر إلا بوصفه جسدا وعبر خارطته، الأمر الذي يجعل من اعتبار الموقعة المكانية جزءا من ماهية الشعر مقبولا؛ بل ضروريا.

إذن، يمثل دال «الجسد» علامة ماهوية شعرية؛ فهو من ناحية يعني وجود الذات، تلك التي كانت نقطة ارتكاز الشعر على طول تاريخه، بدءا من غنائيته، حتى حداثته، ومن ناحية أخرى يحمل معاني الشهوة والانتهاك والعذرية معا، وما دام يعني الذات؛ فهو يعني نوعا من العلاقة بالعالم التي تؤسس لوجود العالم نفسه، واستخلاصه -عبر الرؤية/ الرؤيا- من زحام مفرداته وموضوعاته ومفاهيمه، وهو بذلك -دال الجسد- تنوع على مبدأ الرؤية/ الرؤيا، بوصف الأولى عنصرا حسيا يسهم الجسد في إنجازه، وهي لا تتحقق وحدها، وإنما كينونتها مشروطة بعلاقة اتجاهية، والعلاقة -أيا كان نوعها- تحمل في درجتها الصفرية دلالة النسبة في الآن نفسه الذي تعني فيه التمايز والاختلاف؛ لذا فإن «الجسد قائم في حسيته يحاول أن يحقق نسبة ما في عالمه؛ وبالتالي فهو مفتوح على العلاقة ضرورةً، أكانت علاقة متحققة فعلا، أم ممكنة التحقق، أم متخيلة. إن الجسد بمثابة قابلية لا مشروطة ولا متناهية لأية علاقة، أو لنقل: إنه انفتاح شهواني على العالم (الفيزيقي أو الميتافيزيقي) بحثا عن علاقة/ علاقات ما تحقق له بديلا وجوديا كفئا من قوة المعنى الأول القائم في عالم الإرادة فيستند إلى كينونته»[١]. والجسد بوصفه وجود الذات المادي (تجسدها) جزء من «المعنى الإبداعي للشعر عند جاسم الصحيح»، يقول:

أنا مُذْ خرجتُ
إلى القصيدةِ ...
لم أَعُدْ !
مازلتُ خلفَ الروحِ أتبعُها
فضَيَّعَني مدى روحي
وضيَّعتُ الطريقَ إلى الجسدْ[٢]

يقع دال «الجسد» موازيا أو معادلا موضوعيا لدال «القصيدة»؛ فثمة تلاحم حميمي بين الشاعر والقصيدة يسمح له بالبحث عن ذاته بشقيها الروح والجسد فيها، وبما هي القصيدة متاهة، فإن تلمس معالم الجسد يبدو مستحيلا، ويستحيل أمر البحث عن الذات ضربا من الشطط في ظل مغريات المادة التي تطمس العالم، ويصبح المعنى الإبداعي

[١] من مقدمة أ. د. محمد فكري الجزار لكتاب: شعرية الجسد -دراسة نقدية في أعمال محمد عفيفي مطر الشعرية، شوكت المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢م، ص: ٧.

[٢] شعرية الكتابة والجسد- دراسة حول الوعي الشعري والنقدي، محمد الحرز، مرجع سابق، ص: ١٤.

للشعر، والمعنى الشعري للقصيدة مفتوحا؛ نظرا للمتاهة التي تعتصر العالم/ المجتمع؛ «فالجسد كنص من خلال علاقته بالواقع والحياة والتاريخ ينطوي، أو يتضمن، على بنيات أنثروبولوجية لا تنفك تؤثر على سلوكيات المجتمع، وعلى علاقاته الداخلية (اللغة) والخارجية (الواقع)، وقد تتعاضد بنيات الداخل والخارج لتفضي في النهاية إلى بنية جسدية قائمة باعتبارها أبرز العوامل المؤثرة في إنتاج المعنى، سواء أكان على مستوى النصوص ذي الوعي الجمالي -المعرفي داخل اللغة، أو على مستوى النصوص السلوكية خارج دائرة اللغة»[١]، وبهذا الدور الوظيفي الاجتماعي للجسد تشتبك الوظائف التي يتشكل من خلالها «المعنى الإبداعي للشعر عن جاسم الصحيح»، الأمر الذي يزيد من تعقده من جهة، ويسلم إلى النوع الآخر من الوظائف من جهة ثانية.

والجسد -من جهة أخرى- دال على اللغة، واستعارة عنها؛ فهو دورها الوظيفي الذي تمارسه في الوجود؛ إذ «اللغة نظام وسيط يتم من خلاله التعبير عن الفكر أو تجسيده»[٢]. وبهذا، وعلى الرغم من وظيفة دال «الجسد» الاجتماعية، فهو يؤدي وظيفة أخرى شعرية -واللغة (الرسالة) وظيفتها الشعرية- تسمح له بالانتقال من مجموعة الوظائف الاجتماعية إلى الوظائف البنائية، أو المراوحة بينهما، فالجسد في الثقافة الإنسانية بعامة تجلَّى مستورا، الأمر الذي جعل من انزياحه عن طبيعته التي خُلق عليها دالا شعريا بامتياز، وأصبح النص الشعري في وظيفته الكشفية جسدا؛ لذا فإن «تمثلات الجسد/ النص المجازية والاستعارية بوصفها مرجعا يؤسس لشعرية اللغة ليست سوى تمثلات تستجيب للتجربة الحياتية اليومية للذات الشاعرة، وهي تجربة تختزن في داخلها نمطية الإدراك والتفكير، وعبر هذه الاستجابة يحدث نوع من الانزياح الجسدي، فيرتحل من خارج اللغة إلى داخلها؛ أي يتحول من الجسد/ الوجود إلى الجسد/ المفهوم، الأمر الذي يكشف عن وجود جسد شعري يحمل سمات النص نفسه بحيث يقطع صلته بالجسد الخارجي؛ ولكن الوشائج تظل قائمة؛ إذ تشكل علاقة جدلية تراسلية مفتوحة تغذي الواحدة الأخرى»[٣]. والستر ضد العلاقة، أو إخفاء لها؛ إنه خباء واعتزال لا يواءم طبيعة الشعر، وترتب على كشف الستر حتمية العلاقة، فأصبح الجسد مكافئا للغة، وبما أن الشعر انتهاك دائم لقانونية اللغة؛ فقد أدى ذلك إلى اعتبار الكتابة الشعرية ممارسة شهوانية:

الشعرُ في جسد العشّاق موطنُهُ

[١] شعرية الكتابة والجسد- دراسة حول الوعي الشعري والنقدي، محمد الحرز، مرجع سابق، ص: ١٤.

[٢] فريدناند دي سوسير -أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات، جوناثان كلر، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، الدقي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠، ص: ١٨٢.

[٣] شعرية الكتابة والجسد- دراسة حول الوعي الشعري والنقدي، محمد الحرز، مرجع سابق، ص: ١٦.

بئسَ القصائدُ لم تُنْحتْ على الجَسَدِ[١]

ويعني نحت القصيدة على الجسد ضرورة اعتبار الموقعة المكانية في بنائها، كما يعني –من خلال العلاقة رجل-امرأة(جسد)، والتي شغلت مساحة كبيرة في الشعرية العربية- التلاحم الحميمي بين المتمايزات: اللغة- الأفكار- الحبر_الورق، والذي يمارس النص من خلاله لذته وشهوانيته بتعبير بارت، وتنقلنا كذلك إلى عوالم الصوفية، وهو نقل تدعمه ثنائية الجسد الستر التي تنقل ضمنا إلى الستر السر، والسر ميدان اشتغال القلب الصوفي العرفاني، وهو واحد من الأصول التي أسست لمبدأ الانفتاح سابقا، ويستعين الصوفي على الستر بالرمز والخيال؛ «فالصوفي باختياره الرمز، وذهابه صوب الخيال، باعتباره إسراء نحو اللامتناهي، كان يحاول كتابة السر، وكتابة السر تعني لديه **تجسيد** المساعي الدائبة صوب المجهول»[٢]، ولا يمكن كشف السر إلا بالتلاحم ، يقول «الصحيح»:

ها أنتَ عُدْتَ

وما يزالُ الشِّعْرُ مُلْتَبِساً بسِرِّ الكونِ

يبحثُ عن صلاةٍ في الوجودِ

أتَمَّ نشوتَها الإمامُ[٣]

هنا، تشتغل الدوال (ملتبسا – سر – نشوة) في ترسيخ عامل الشهوة التي يثيرها دال الجسد كعامل كامن ومستمر في الشعر من خلال الدال (ما يزال). ويؤكد الشاعر فاعلية الجسد من خلال قدرته على إثارة النشوة؛ حيث يقول:

لكَ من خيالِكَ

ما يُؤوِّلُ رعشةَ الكلماتِ ..

إن الشِّعرَ رقصُ![٤]

الرقص هو فن استكشاف الجسد، وهو ما يعني أن الشعر استكشاف دائم من خلال دخوله المستمر في علاقة، كما يربط الشعر بالغاية الإمتاعية الجمالية التي اختُصرت فيها البلاغة قديما، والتي اتخذت من الشعر ميدان بحثها في الظاهرة؛ حيث «تشير ماك روبي إلى عدد من المستويات المختلفة لتناول الرقص، فهو نشاط ترفيهي لشغل أوقات الفراغ، ومصدر من مصادر المتعة الجنسية التي تعم االجسد كله، كما أنه شكل من أشكال التمرينات الرياضية. وعلى النقيض من ذلك، قد يكون الرقص شكلا من أشكال التحكم في جسد الأنثى وحركتها من خلال تأكيده أهمية رشاقة الجسد وجماله»[٥]، وتشير (التمرينات الرياضية) إلى وظيفة الشعر الآلية، كما يشير اهتمام الأنثى الراقصة بجسدها إلى ضرورة رعاية الشاعر بقصيدته واعتنائه بها، ومعاودته النظر فيها مرة تلو أخرى، بوصف الرقص استعراض يثير الذات ويستفزها.

---

[١] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج٢، ص: ٣٦٩.
[٢] حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، د. صلاح بوسريف، أفريقيا الشرق، المغرب، بدون رقم طبعة، ٢٠١٢م، ص: ٥٨.
[٣] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج ٢، ص: ٢٦٣.
[٤] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج ١، ص: ١٠٣.
[٥] موسوعة النظرية الثقافية -المفاهيم والمصطلحات الأساسية، أندرو إدجار وبيتر سيد جويك، (مرجع سابق)، ص: ٣٣١.

ب/ وظائف اجتماعية

تفصح تواصلية جاكبسون من خلال عناصرها الثلاثة: المرسل – المرسل إليه – السياق عن وظيفة/ وظائف اجتماعية تؤديها الرسالة الشعرية[١]؛ بل لقد «ظلت الوظيفة تمثل النموذج النظري المسيطر في ميداني الأنثروبولوجيا الثقافية وعلم الاجتماع على امتداد النصف الأول من القرن العشرين. وتحاول الوظيفة -في جوهرها- أن تفسر أي نظام أو مؤسسة اجتماعية أو ثقافية في ضوء النتائج التي يحدثها هذا النظام أو هذه المؤسسة بعينها على المجتمع ككل»[٢]، ويعني ارتباط الوظيفة بتفسير النظام كونها جزءا من معناه أو ماهيته؛ حيث اختصر الشكلانيون معنى الشعر في نظامه، وإن كانوا تبنوا مبدأ الفن لذاته منحيين الجانب الاجتماعي. فإن الشعر بوصفه نظاما من العلامات، ومن حيث كونه نظاما فهو يرتبط بالوظيفة (الاجتماعية)، ومن حيث كونها علامة فإن الطبيعة العلائقية للعلامة قد مكنت اللغة/ الشعر من أداء وظيفة اجتماعية كذلك[٣].

ومفيد جدا استثمار اقتراح عالم الاجتماع الأميركي روبرت ميرتون في تميزه بين الوظائف الظاهرة والوظائف المستترة أو الكامنة والذي يفضي إلى كون الوظائف الكامنة ناتجة عن انعدام الوعي (المقصدية) من جهة فاعليها[٤]، وهو ما يعني بالضد أن الوظائف الظاهرة تعني الوعي والمقصدية؛ مما يجعلها وثيقة الصلة، بتحديد المعنى الإبداعي عن شاعر ما؛ ومن ثم تصلح لأن تكون مدخلا مناسبا لهذا الغرض. ويمكن فحص عدد من الدوال، واستثمارها، والتي تعلن عن وظائف اجتماعية للشعر؛ لتسهم بدورها في تشكيل معناه الإبداعي، ومنها:

- **الشعر ثورة/ غضب/ رفض**

الشعر بوصفه ثورة هو مجال مناسب لإعلان الرفض والغضب، وهو أمر ناتج عن الوعي الجديد للشاعر المعاصر بالمدينة؛ حيث «ينتج الوعي المديني حال تمرده على علاقات المدينة القمعية قصيدة الرفض، وطبيعي أن تبدأ قصيدة الرفض بالسياسة غالبا؛ ولكن قصيدة الرفض لا تتوقف على السياسة غالبا، وإنما تمتد إلى غيرها من المدارات الضاغطة للوجود الإنساني»[٥]، ذلك الوجود الشاغل للإبداع الفني بشكل عام، والشعر خصوصا. إلا أن دخول الغضب في دائرة الإبداع، وإن كان يحمل

---

[١] يصرح جاكبسون بكون الفن لبنة في الصرح الاجتماعي، ومكون متعالق مع مكوناته الأخرى، ويعزي التغير الجدلي إلى انعدام استقلال الوظيفة الجمالية. ينظر: قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، (مرجع سابق)، ص: ١٩.

[٢] موسوعة النظرية الثقافية -المفاهيم والمصطلحات الأساسية، أندرو إدجار وبيتر سيد جويك، (مرجع سابق)، ص: ٧٢٤.

[٣] يُنظر: فريدناند دي سوسير –أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات، جوناثان كلر، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، الدقي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠، ص: ١١٠.

[٤] موسوعة النظرية الثقافية -المفاهيم والمصطلحات الأساسية، أندرو إدجار وبيتر سيد جويك، (مرجع سابق)، ص: ٧٢٤.

[٥] قصيدة الرفض -قراءة في شعر أمل دنقل، جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٧م، ص: ٢٥٣.

سيفه المسلط، يحمل معه قلب الشاعر النابض الذي يمتاز به عن غيره؛ فيلجأ إلى القصيدة بما يمكن أن تحميه وتحمل ما بدخله كذلك إلى جمهوره؛ ليحيي في نبضه الثورة، وهو ما عبّر عنه «جاسم» حين قال:

وثَمَّةَ في القصيدةِ خيرُ مرعَى

أُسَرِّحُ فيهِ غزلانَ انفعالي[1]

يؤكد «جاسم» من خلال دواله وظيفة اجتماعية يؤديها الشعر، وهي بالأساس نتاج تحول في الوعي بالمدينة[2] التي يشير إليه الظرف المكاني (ثمة)، وهو يؤكد حيرة الشاعر ولهثه النضالي الطويل النابع من حنينه إلى الصفاء القروي الحالم الذي كان يعيشه نظيره قديما كما يبرزه الدالان (مرعى - غزلان)، ومن مجموع الدوال يثير الشاعر أزمة الزمكانية لديه؛ فالقمع المدني الناتج عن الانهماك في المادية في العصر الحاضر، شكل وعيا مخالفا بالمدينة؛ مما دفع الشاعر إلى اتخاذ الشعر بما يحمله من قدرة على احتمال الضدين: الغضب والوداعة، فيستصفي نفسه من آلامه؛ فيبرزها من خلال الشعر؛ ليطهر نفسه منها.

والرفض وجه التحدي الآخر، ونقيض اليأس والاستسلام؛ لذا يقول «جاسم»:

في الشعرِ لايأسٌ يَحُولُ بمَوجِهِ

بيني وبين الأمنياتِ، وإنْ عَلا![3]

إن استعمال الجار (في) بدلالته الظرفية ينتج معنى اعتبار الشعر هو المكان الوحيد الذي يخترق الأمواج، ويتجاوز إلى الأمنيات، وهو يعني رغبة جارفة للشاعر في البحث عن مكان آمن ينقذه مما يحيط العالم الخارجي جميعه من شقاء وآلام.

والأمر في مسألة الرفض لا يقتصر على الرفض الاجتماعي، وإنما يبدأ في عالم الشعر من الرفض البنائي الذي مثلته وظيفة الانزياح، والتي دفعت بالشاعر إلى تبني الرفض الدائم للقار والثابت والتقليد؛«فالنظرة التقليدية تقوم أساسا على قبول العالم كما هو؛ ومن ثم فإن وظيفة الشعر في هذه النظرة هي استعادته، ووصفه ومحاكاته لا غير، والإبقاء على صورته. في حين أن النظرة الحداثية تنبني أساسا على رفض العالم، وإعادة النظر فيه جذريا، وخلق عالم مغاير وجديد، عالم البحث والتساؤل»[4]، وما دام الأمر مرتبطا بإعادة النظر فهو يعني التقرير بهيمنة مبدأالرؤيا/ الرؤية الذي لولاه ما أدى الشعر وظيفته الشعرية المهيمنة؛ فكلاهما وجه لآخر. ويترتب، إذن، على مبدأ الرؤيا/ الرؤية طبيعة الشعر الرافضة، ثم طبيعته الدرامية، التي تجعل من الشعر تطهيرا.

---

[1] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج١، ص: ٤٩٥.

[2] يراجع للمزيد حول علاقة الشاعر المعاصر بالمدينة: الشعر العربي الحديث قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، الدقي، القاهرة، ط٦، ٢٠١٤م، ص: ٢٧٩.

[3] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج١، ص: ٦٢.

[4] آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس -دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، د.بشير تاوريريت، (مرجع سابق)، ص:٢٢.

- **الثورة تطهير**

حدد أرسطو -في قسمته للأنواع الشعرية- مهمة التطهير للمأساة[١]، بصرف النظر عن توزيعه التراجيديا والكوميديا بين الخير والشر؛ لكن المهم الآن هو كون التطهير وظيفة يؤديها الشعر، ولأجلها ترسبت بداخله جينات درامية ملأته بالحركة والموضوعية والتجسيد[٢]. ويستثمر الشاعر دال «الجرح» من أجل إبراز الوظيفة التطهيرية للشعر، وهي مهمة اجتماعية لا يريب؛ نظرا لارتباطها بالفواعل والأحداث، وكلاهما أساس بنية المجتمع، يقول:

أحبُّكِ إذْ تستشفِّينَ حزني
كما تستشفُّ القصائدُ سرَّ الجراحْ[٣]

إن صناعة الحاضر واستشراف المستقبل لا تتحقق على ركامات التاريخ الإنساني كما هي، وإنما بالدخول فيه لتطهيره وتخفيف أوجاعه وآلامه، وهو أمر لا يتأتى إلا بإعادة نكأ الجرح مرة بعد مرة؛ «فتحرير الذات الكاتبة ودفعها على دروب التأسيس الحقيقي لا يمكن أن يتم إلا مرورا بتحرير ذاكرتها المحجوزة؛ لأن جراحاتنا –مثل أحزاننا- ليست وليدة اللحظة الحاضرة؛ بل هي آتية من بعيد، وتغريبتنا لم تبدأ هنا والآن، وإنما رافقت جميع مراحل تشكيل مخيلتنا الذي ظل هو الآخر مصادرا مغيبا واقعا هناك بعيدا في منطقة اللامفكر فيه»[٤]، وهو ما عناه «جاسم» بقوله:

حاشا القصيدةَ أنْ تكونَ هُوِيَّتي
حتَّى تكونَ صدى الشَّقاءِ الآدمي[٥]

هنا، يرفع الشاعر الشعار نفسه الذي رفعه ماشا سابقا؛ ليكون «الألم وحده هو أم الشعر»[٦]، ولا يمكن تخفيف الوجع وتطهير النفس إلا بالمساحة التي يفتحها ويسمح بها الشعر؛ لتكون ملاذا، يقول «جاسم»:

أحتاجُ القصيدةَ
كي أُطَبِّبَ بعضَ أوجاعِ الحقيقةِ
تحت تخديرِ المجازِ
لعلَّني يومًا
أطيقُ من الأسى ما لا أطيقْ[٧]

فمنطقة المجاز هي المساحة التي يفتحها الشعر؛ فهي في صفاتها الذاتية تحمل بداخلها مغايرة الثابت، والجنوح إلى الخيال الحالم، وإذكاء العقل

---

[١] يراجع: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي البشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية د. شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م، ص:٤٨.

[٢] يراجع:الشعر العربي المعاصر -قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، (مرجع سابق)، ص: ٢٣٩.

[٣] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج١، ص: ٥٨٨.

[٤] أسئلة الشعراء ونداء الهوامش، محمد لطفي اليوسفي، مجلة فصول، مجلد ١٦، عدد ١، صيف ١٩٩٧م، ص: ٣٢.

[٥] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج٣، ، ص: ٢٣٣.

[٦] قضايا الشعرية، رومان جاكبسون، (مرجع سابق)، ص: ١٥.

[٧] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج١، ، ص: ٤٤٣.

بعملها في الذهن، والجسد بتوسلها بالبصر. إنها، إذن، الوجود الإنساني في كينونته.

- التطهير مواجهة

والتخدير الذي يحدثه الشعر في الإنسان ليس تثبيطا، وإنما هو المرحلة الأولى من مراحل الإفاقة التي ينشدها الشاعر بعد عملية التطهير التي نكأ فيها الجرح، فمن خلالها واجه الشاعر ذاته وتاريخه بما احتمله معه من مأساة الأمس التي تتكرر كل يوم كما هي، وانتقل بها إلى الوعي بضرورات المواجهة التي لا يمتلك الشاعر فيها غير التسلح بالشعر؛ لصد عدوان التاريخ الذي يطارده:

والشعرُ متراسٌ أَصُدُّ بهِ
عنِّي السنينَ ، وأُجهِضُ الطُرُقا[1]

فتكرار المأساة التي مر فيها التاريخ العربي ، دون إهمال اللحظات المضيئة في هذا التاريخ، وهي كثيرة، هذا التكرار على مدى الزمن، وتوطنه في المكان ربما كان دافع الشعر إلى الابحث الدائم في اللازمان واللامكان، وهو بحث ينتقل من حدة المواجهة مع قيود الزمان والمكان، إلى وداعة الحلم والسفر إلى لا نهاية.

- المواجهة سفارة

وأول المواجهة السفارة؛ لذا كان الشعر ارتحالا وسفرا دائمين، وهو أمر وطّأ له بكاء الطلل في القصيدة القديمة، والذي يعني أول ما يعني الوقوف على الماضي واستعباره، بعد الرحيل عنه. والسفر والسفارة شقيقان ونسيبان؛ لذا فالشعر بريد من الذات إلى الآخر/ العالم من أجل تحقيق الرغبة الحالمة في الاستقرار الذي لا يتحقق؛ نظرا لطبيعةالإنسان الذي جبل في كبد ومشقة؛ ومن ثم لا يجد غير الشعر سفيره للسلام، وهو أمر أنجزه الشعر حقيقة في مواقف متعددة، لاسيما في الاعتذاريات التي حقنت بها دماء كثيرةكما تظهره اعتذاريات النابغة وبانت سعاد لكعب بن زهير؛ بل كان الشعر عامل تزكية لسلوكيات مسالمة كما فعلت معلقة زهير؛ لذا يقول «جاسم»:

في الشِّعرِ ينبعثُ السلامُ إلى المدى
من سقفِ حنجرتي ملاكًا مُرسَــلا[2]

وبإنجاز السلام عبر الشعر يتحقق للشاعر سلامه النفسي الذي أعلن من خلاله ثورة التطهير والمواجهة، وأرسل من أجله سفاراته؛ ليصل في الأخير إلى هدنة لا تلبث غير لحظة خائبة تعكر صفوها الثورة من جديد؛ فيعيد الشاعر كرته في أبد استمراري لا يتوقف:

وهذي القصيدةُ
ليستْ سوى هُدنةٍ

[1] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج٣، ، ص: ١٧٦.

[2] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج١، ، ص: ٥٥.

بين قلبي ولحظتيَ الخائبةْ[1]

إن هدنة الشاعر ومراحه وراحته، وإن كانت في القصيدة، فإنها لا تلبث إلا أن تأتي على أعقابها مرة أخرى؛ حيث يظل الشعر في دينامية دائرية يوصل بعضها إلى بعض، وينجز بعضها بعضا، وهو ما جلته هذه الدراسة، سواء في مستواها الماورائي، أو الوظيفي.

الخاتمة

ليست الخاتمة مجرد تقليد منهجي، وإنما مكوّن بنائي يستخلص غايات البحث ويعيد مساءلة إجراءات البحث في ضوء غاياته، وقد سعى الباحث من خلال تتبع تيمة «الشعر» إلى استكشاف «المعنى الإبداعي للشعر عند جاسم الصحيح»، وقد اتخذت الدراسة لنفسها مسارين مشتبكين معا، هما: النقد الموضوعي شكلا، والعلاماتي النسقي إجراءً، ومن خلال المنهجين وجد الباحث أن «المعنى الإبداعي للشعر عن جاسم الصحيح» يتوزع بين مسارين:

- المبادئ الماورائية: وهي التي يتشكل وفقها المعنى الإبداعي للشعر عن جاسم، وقد وجد الباحث من خلال تتبع التيمة شعر، ومن خلال المبادئ التي أعلن عنها جاسم نفسه، انتماء شعر جاسم إلى التصور الحداثي للشعر؛ حيث شعرية الحداثة تنظر إلى الشعر بوصفه رؤيا/رؤية خاصة للعالم، وهو المبدأ الأساس الذي تصدر عنه شعريات الحداثة، وتنبثق منه المبادئ الماورائية الأخرى، كالانفتاح والمفاجأة والسؤال والغموض، والتي مثلت السنن الذي تحاك القصيدة على مناويله؛ ومن ثم فإن الوظائف التي تتحقق من خلالها أدبية الشعر تنبثق هي الأخرى من هذه المبادئ، سواء أكانت وظائف بنائية أم اجتماعية.

- الوظائف: تتجلى الوظائف في أمرين:

أ/ المقصدية من خلال التيمة «الشعر».

ب/ التمثلات التي ينتقل فيها النص من الوعي (الماوراء) إلى الوجود (التمثل).

ومن خلال الثانية يمكن مساءلة الأولى، عبر النصوص التي وردت فيها التيمة «الشعر» نفسها. وقد توزعت الوظائف في قائمتين:

ا) وظائف بنائية: رأى الشكلانيون أن ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا أمور كامنة في علاقات العناصر البنائية، والتي تنبني على كسر الألفة والتوقع، من خلال ثنائية الهدم والبناء، وقد حددوا لذلك مجموعة من الوظائف، وقد لمس الباحث وعي «جاسم» بها، وتصريحه من خلال التيمة «الشعر»، وهي وظائف تتوزع بين الآلية والانزياح والهيمنة والتناص، ومن خلال مساءلة المعنى الإبداعي الوارد في السياق اللغوي للتيمة «الشعر»، عبر امتحان منجزه بتحليل نموذج عروضي وردت فيه التيمة «الشعر»، توصل الباحث إلى عدة نتائج هي:

[1] الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مج١، ، ص: ٣٧.

١- خروج المعنى الإبداعي للشعر عن جاسم عن الأحادية إلى التعددية، من السمع إلى البصر، من الشفاهي إلى الكتابي؛ حيث حضرت الكتابة لتعلن عن نفسها بطريقتين:

الأولى: فعاليتها في إعادة تشكيل الصوتي، من خلال تغليب اللغة والشكل الكتابي على الإيقاع العروضي.

الثانية: حضورها الذاتي البصري.

وترتب على العلاقات البنائية بين العناصر تجلي الوظائف الثلاثة البنائية الأولى، وهي: الآلية، والانزياح، والهيمنة؛ وفقا لما تم توضيحه سابقا. أما عن التناص فقد حاول الباحث التدليل عليه من خلال العلاقة: الشعر –طفل، والشعر-وردة، بين كل من جاسم وأدونيس على سبيل المثال، مع الإلماح إلى التشابه الكبير الذي يمكن أن يدخل في دائرة التناص بين المعنيين الإبداعيين للشعر عند الشاعرين، الأمر الذي يؤكد وجهة جاسم الحداثية.

٢) وظائف اجتماعية: وبوصف الشعر في تمثلة النصي يمثل علامة أولا، ومن خلال التيمة «الشعر» ثانيا؛ فإنه ذو طابع اجتماعي، وقد تلمس الباحث عددا من الوظائف الاجتماعية للشعر، وهي: الثورة- التطهير- المواجهة- السفارة.

وفي الأخير، ومن خلال امتحان تيمة «الشعر» عبر مساءلة المنجز الإبداعي للنصوص التي وردت فيها يمكن القول بأن «المعنى الإبداعي للشعر عند جاسم الصحيح» يستقي من الحداثة أصوله ومفاهيمه وبنائياته، الأمر الذي يمكن تلمسه في دراسات أكثر سعة من خلال مساءلة العناصر البنائية للشعر نفسه، إن إيقاعا، أو لغة، أو صورة، أو تناصا، ...إلخ، وهو أمر خارج قدرة مثل هذه الدراسة، وخارج غاياتها، وإن كانت الدراسة حاولت تلمس بعض ذلك على وجه العجلة التي تحاول استدراكها بمثل هذا التنويه.

المصادر

- الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مجلد ١، دار أطياف للنشر والتوزيع، القطيف، ط١، ٢٠١٥م

- الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مجلد ٢، دار أطياف للنشر والتوزيع، القطيف، ط١، ٢٠١٥م

- الأعمال الكاملة، جاسم الصحيح، مجلد ٣، دار أطياف للنشر والتوزيع، القطيف، ط١، ٢٠١٥م

المراجع العربية

- آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس –دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، بشير تاوريريت، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م.

- الإبهام في شعر الحداثة -العوامل والمظاهر وآليات التأويل، د. عبدالرحمن محمد القعود، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٢م.

- البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، د. محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، ط٢، ٢٠١٢م.

- التفكير بالعين، سعيد العفاسي، دار الوطن للصحافة والطباعة والنشر، ط١، ٢٠١٧م.
- الثابت والمتحول-بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، الجزء الثالث (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٨م.
- جدلية الخفاء والتجلي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٧٩م.
- حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، محمد بنيس، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٨م.
- الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، د. سعيد توفيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.
- الروح الحية- جيل الستينات في العراق، فاضل العزاوي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق-بيروت، ط٢، ٢٠٠٣م.
- زمن الشعر، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط٧، ٢٠١٢م.
- سيموطيقا التشبيه- من البلاغة إلى الشعرية، د.محمد فكري الجزار، نفرو للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٧م.
- السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش.س.بورس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٥م.
- الشعر العربي الحديث قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، الدقي، القاهرة، ط٦، ٢٠١٤م.
- شعرية الجسد -دراسة نقدية في أعمال محمد عفيفي مطر الشعرية، شوكت المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢م.
- شعرية الكتابة والجسد- دراسة حول الوعي الشعري والنقدي، محمد الحرز، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٥م.
- صدع النص وارتحالات المعنى، إبراهيم محمود، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ٢٠٠٠م.
- الصوت القديم الجديد -دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، د. عبد الله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.
- الصوفية والسوريالية، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط٣، بدون تاريخ.
- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب -مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، ط٣، ٢٠١٤م.
- الغموض في الشعر العربي الحديث، إبراهيم رماني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، بدون تاريخ.
- فاتحة لنهايات القرن –بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٠م.

– قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، رشيد بن مالك، دار الحكمة، الجزائر، ٢٠٠٠م.

– قراءة النص- تأصيل نظري وقراءات تطبيقية، د. عبد الرحيم الكردي، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، القاهرة، ٢٠١٣م.

– قصيدة الرفض -قراءة في شعر أمل دنقل، جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٧م.

– الكتاب -أمس المكان الآن، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ج١، ط١، ١٩٩٥، ج٢، ط١، ١٩٩٨م، ج٣، ط١، ٢٠٠٢م.

– كتابة المحو، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٤م.

– المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب -دراسة معجمية، د. نعمان بوقرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠٠٩م.

– معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.

– معجم مصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مجدي وهبة و وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت،١٩٨٤م.

– مفاهيم موسعة لنظرية شعرية: اللغة – الموسيقى - الحركة، الجزء الثالث (أنغام ورموز)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠١٠م.

– مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩م.

– المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي - الأصول والامتداد، دار الأمان، الرباط، ط١، ٢٠٠٦م.

– من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة -دراسة تحليلية نقدية في النظريات الحديثة، عبد الكريم شرفي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، بدون تاريخ.

– موسيقى الحوت الأزرق: الهوية-الكتابة-العنف، أدويس، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.

– النص القرآني وآفاق الكتابة، أدونيس، دار الآداب، بدون تاريخ.

– نظرية المعنى في النقد العربي، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.

– النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة - دار العودة، بيروت، لبنان، بدون ط، ١٩٧٣م.

– نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، مكتبة الأسرة، بدون رقم طبعة، القاهرة، ٢٠٠٣م.

المراجع المترجمة

– بنية اللغة الشعرية، جان حوهين، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٦م.

- تحليل النص الشعري –بنية القصيدة، يوري لوتمان، ترجمة د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ١٩٩٥م.
- الحداثة، نصوص مختارة، إعداد وترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦م.
- السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤م.
- الشكل والخطاب -مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م.
- علم النص، جوليا كريسطيفا، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط٣، ٢٠١٤م.
- فريدناند دي سوسير –أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات، جوناثان كلر، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، الدقي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠.
- فكرة الفينومينولوجيا، هسرل، ترجمة فتحي إنقذو، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م.
- فهم فريدناند دي سوسير وفقا لمخطوطاته، لويك دوبيكير، ترجمة ريما بركة، مراجعة بسام بركة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠١٥م.
- فهم الفهم -مدخل إلى الهيرمينوطيقا (نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر)، د.عادل مصطفى، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م.
- قضايا الشعرية، رومان جاكبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٨م.
- كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي البشر متى بن يونس القناني من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية د. شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.
- الكتابة والاختلاف، جاك دريدا، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، ط٢، ٢٠٠٠م.
- محاضرات في علم اللغة العام، فريديناند دي سوسير، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، ومراجعة د. مالك يوسف المطلبي، سلسلة آفاق عربية، ع ٣، دار آفاق عربية، الأعظمية، بغداد، ط٣، ١٩٨٥م.
- مداخل إلى التفكيك (البلاغة المعاصرة)، جاك ديريدا وبول دي مان وآخرون، تحرير وترجمة: د. حسام نايل، تصدير د. محمد بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ٢٠١٣م.
- مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ترجمة عبد الرحمن أيوب، مشروع النشر المشترك: ن- دار

الشؤون الثقافية العامة- بغداد/دار توبقال للنشر، بدون تاريخ، ورقم الطبعة.

- معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، ترجمة وتقديم وتعليقات د. حميد لحمداني، منشورات دار سال، دار النجاح الجديدة، البيضاء، ط١، ١٩٩٣م.

- المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيك، وليم راي، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.

- موسوعة كامبردج، ج٨، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تحرير رامان سلدن، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.

- موسوعة النظرية الثقافية- المفاهيم والمصطلحات الأساسية، أندرو إدجار وبيتر سيد جويك، ترجمة هناء الجوهري، مراجعة وتقديم وتعليق محمد الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط٢، ٢٠١٤م.

- نظرية الأدب، تيري إيجلتون، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ١٩٩٠م.

- نظرية المنهج الشكلي -نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٢م.

- الوجودية، جون ماكوري، ترجمة د. إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة . فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع٥٨، ١٩٨٢م.

الدوريات

- أسئلة الشعراء ونداء الهوامش، محمد لطفي اليوسفي، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، عدد ١، صيف ١٩٩٧م.

- الخطاب الشعري الحديث، رضا بن حميد، مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، عدد ٢، صيف ١٩٩٦م.

- فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، عبد الملك مرتاض، علاقات، الجزء الأول، المجلد الأول، مايو ١٩٩١م.

- وجود النص الأدبي/ نص الوجود، مصطفى الكيلاني، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت- باريس، عدد ٥٤، ١٩٨٨م.

Research Title : Creative Concept of Poetry in Contemporary Saudi Poetry - Jassim Al - Sahih as a Model.

Dr . Badr nada alotaibi

Arabic language Institute for Speakers of Other Languages- King Abdulaziz University

Abstract. The analysis of criticism-literary pathways to the poetic text: systematic and objective, each of its words and procedures, and belongs to the tracking of a certain theme to the second track. However, the theme of "poetry" is more problematic than being objectively related; it is presented in an applied practice in which it proclaims its existence and its operating systems, which makes the theme in question accountable through the text; however, one of the two tracks is possible in the systematic organization of the form. The study approaches the theme of "poetry" objectively in terms of its form; but in terms of analysis it takes from modern theories and methodologies, the semiotic mark in its forefront, and its philosophies, analytical tools to explore "the creative meaning of poetry in Jassim. alsohih"

Key Words : the meaning – poetry- creativity